

**Die dialektische Lebenskunst von Guy Debord,
Verworfenener & Kulturschatz**

von

Mark Reichmann

Dissertation

Zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor of Philosophy (Ph.D)

Im Fach: Kunst- und Bildgeschichte (IKB)

An der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Der Humboldt-Universität zu Berlin

Eingereicht am 06. Juni 2020

Disputation am 10. Dezember 2020

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Dekan der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Prof. Dr. Christian Kassing

Gutachterin/Gutachter

1. Prof. Dr. Inge Hinterwaldner

2. Prof. Dr. Horst Bredekamp

Zusammenfassung: Der vorliegenden Studie *Die dialektische Lebenskunst von Guy Debord, Verworfenen & Kulturschatz* liegt eine interdisziplinäre Untersuchung des Gesamtwerks jenes französischen Radikalen zugrunde. Debords kohärentes Bestreben hatte darin bestanden, zu einer Leidenschaft der Existenz zurückzufinden, wie sie als Grundlage zur Umwälzung des verarmten Alltagslebens dienen sollte. Zugleich Ehre und Pläsier war es ihm dabei, der „Gesellschaft des Spektakels“ - 1967 in einem strategisch eingesetzten ‚Theoriebuch‘ in Form von *Zweckentfremdungen* analysiert - zu schaden, wo er nur konnte. Kategorisierungsversuche seiner Tätigkeiten und Umtriebe „unterließ“ der Wahlpariser regelmäßig. Lediglich den Einordnungen als Filmemacher und Enragé stimmte er zu. Interpretationsschwerpunkte liegen auf der Begutachtung von Bildmanifesten und Selbstporträts, wozu seine sieben Filme zählen. Im Rahmen eines an Gerald Raunig und Bazon Brock angelehnten Theoriedesigns, wird sein provokantes Vorgehen in neun Kapiteln (I – IX) als Gesamtkunst-Experiment und Lebenskunstwerk beschrieben. Fundamental ist hierbei das Diktum Brocks, dass ein Totalkunstwerk ein Postulat seiner eigenen Verwirklichung darstellt. Die Gliederung des Stoffes folgt dem romanhaften Werdegang eines Initiators zweier Avantgardeformationen sowie dem Vollzug einer ‚Überwindung‘ der Kunst in deren Reihen. Das Gravitätszentrum aller Aktivitäten und ein Scharnier der Abhandlung ist die klandestine Rolle, welche die *Situationistische Internationale* bei der Verwirklichung der Mai-Revolution 1968 in Frankreich spielte.

Abstract: In its character the study *Guy Debords Art of Living, Accursed Poet & Cultural Treasury* is an interdisciplinary examination of this French radical's strange and obscure ways. His coherent achievement may be judged as an approach to regain a lost passion of existence in order to revolutionize everyday life. Debord found pleasure and pride in his lifelong ambition to demolish the so-called “Society of the Spectacle”, which he analyzed in his infamous book by the same title, first published in 1967. Often quoted since, rarely described as the invention and event it was. Debord defended himself against categorization. But he agreed on being titled a filmmaker and enraged person in the tradition of a perverted French Revolution. Following a theory-design, paying references to Gerald Raunig and Bazon Brock, his provocative approach is discussed in nine chapters (I-IX). Baring in mind that – according to Brock – a total work is a postulate of its own realization. The script follows the novel-like progress of a co-founder and lustful destroyer of two avantgarde-troups. All of the group activities are gravitating around what happened in Paris at the heyday of May 68.

„Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug.“ (Lieblingszitat von Guy Debord / Georg Wilhelm Friedrich Hegel, von der Geschichte unwiderlegter Philosoph)

„Brav gewühlt, alter Maulwurf!“ (Karl Marx, Ökonom)

„Logic! Cried the dying frog as he started under, bearing the scorpion down with him. There is no logic in this! I know, said the scorpion, but I can't help it - it's my character. Let's drink to character.“ (Gregory Arkadin, Magnat und Fabelerzähler)

“Le léopard meurt avec ses taches, et je ne me suis jamais proposé, ni ne me suis cru capable, de m'améliorer.” (Guy Debord, Avantgardist)

„Die Franzosen sind keine Spatzen. Wir wollen nicht Krümel, sondern das ganze Baguette.“ (Benjamin Cauchy, ein Sprecher der „Gelbwesten“ in Toulouse)

INHALT

EN AVANT

1. Zum Altern der Welt und zum Thema
2. Avantgarde - Revolution / Gesamtkunstwerk - Totalkunst: Ein Theoriedesign für Debord und ebenbürtige Kulturhelden
3. Aus dem Stand der Forschung

NACHLASS

Das letzte Selbstbildnis eines Spielers - *LE BATELEUR*

I. VORGESCHICHTE DER SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALE

1. Ein Porträt des Antikünstlers als junger Mann
2. Die lettristische Kunstauffassung von Isidore Isou
3. Prolegomena für den Film der Zukunft: *Hurlements en faveur de Sade*
4. Lettristische Internationale - Weder noch lettristisch noch schon international
5. *Potlatch*: In der Herausforderungslogik der Gabe
6. Terminologie der situationistischen Avantgarde
7. „Ein Schritt zurück“ – Die Gründung der Situationistischen Internationale (S.I.)

II. MÉMOIRES: RÜCKBLENDE AUF ZUKÜNFTIGE ABENTEUER

III. NUR EIN ETAPPENZIEL: DIE ÜBERWINDUNG DER KUNST

1. Wiederbelebung der frühen Schriften
2. Sprachrohr revolutionären Verlangens: Das Zentralbulletin *internationale situationniste*
3. *New Babylon* oder der Konflikt zwischen unitären Urbanisten und der Künstlerfraktion in der S.I.
4. Pinot-Gallizios *Pittura Industriale*
5. ‚Gescheiterte‘ situationistische Ausstellungen
6. Zwei Kunstfilme über Kunstüberwindung: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* und *Critique de la séparation*

IV. HIC RHODUS, HIC SALTA!

1. Theoretische Einflüsse und weltanschauliche Interdependenzen: *Socialisme ou Barbarie* und Henri Lefebvre

2. Verschärfung der Krise des Alltagslebens
3. "Es werden bessere Tage kommen" - Schisma mit der Künstlerfraktion
4. *Destruction of the RSG-6*
5. Paratext: Porträt eines Verworfenen
6. Anstiftung zum Aufruhr
7. Das situationistische Wörterbuch: Fragmente einer Sprache der Leidenschaften
8. Revolutionäres Vorspiel in Straßburg 1966

V. DER TEXT DER WIEDER MÖGLICHEN REVOLUTION

1. Die ‚unwiderlegbare‘ Wahrheit der S.I.: Raoul Vaneigem's *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* und Guy Debord's *La Société du Spectacle*
2. Der Verlauf der Mai-Revolte: Eine Version der 'offiziellen' Geschichtsschreibung
3. Gegenaufführung und Widerrede: Die Rolle der Situationisten im Mai 68 aus eigener Sicht und in Perspektive der Weltrevolution

VI. SELBSTAUFLÖSUNG UND HISTORISIERUNG DER S.I.

1. Vergegenwärtigung der Dialektik (Darin: Hegel-Exkurs nach Alexandre Kojève)
2. Die Autodestruktion der S.I. als Akt der „Aufhebung“
3. Untergründigkeit - Das Gebot einer zutiefst revolutionären Epoche
4. Verfilmung der Revolution: *La société du Spectacle* und *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film „La société du Spectacle“*

VII. IMAGINÄRE KARTEN, BRETTSPIELE UND VIRTUOSE ZIRKEL

1. Psychogeographie der aufgehobenen Revolution
2. *Le Jeu de la Guerre/Kriegspiel* - Mit dem Spektakel pokern
3. Im Bann des Palindroms *in girum imus nocte et consumimur igni*
4. Der Machiavelli in Debord

VIII. PANEGYRISCHE BILANZ

1. Ein Porträt des Spektakels in voller Aktion
2. "Ich bin niemand, der sich korrigiert." - Debord's *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*
3. *Panegyrikus* - Der Stoff aus dem Träume sind

IX. "DAS GANZE NOCHMAL VON VORN"

1. Ein gelungener Übergang?
2. Die kurze Rückkehr und ewige Wiederkehr von Charles Fourier
3. Guy Debord Memorialist

BLUTARMES / KINO?

LISTE DER ABBILDUNGEN

BIBLIOGRAPHIE & FILMOGRAPHIE

EN AVANT

1. Zum Altern der Welt und zum Thema

In einem zweckentfremdeten Science-Fiction-Comic (Abb. 1), welches im Editorial der fünften Ausgabe von *internationale situationniste* abgedruckt ist, überbringt ein ‚Emissär‘ seinen gespannt lauschenden Zuhörern, einem Mann mit pomadisierte Tolle sowie einer blonden jungen Frau, folgende faszinierend klingende Botschaft: „Wir haben den Prozess des Alterns dieser Welt beschleunigt“.¹ Die verblüffte Gegenfrage der attraktiven, sich energisch am Konferenztisch abstützenden Aktivistin auf diese ungeheuerliche Kunde - „Wie habt ihr das geschafft?“ - kann man im Dezember 1960, dem Veröffentlichungsmonat der Zeitschrift, als vorweggenommenes Echo darauf lesen, was Guy Debord (1931 - 1994), seine Kameraden und Mitstreiter seit dem Beginn ihrer Umtriebe eingangs der Fünfziger Jahre mit ihrem avantgardistischen Projekt losgetreten hatten. Was dann im Frühjahr 1968 beinahe in einem politischen Umsturz in Frankreich kulminieren sollte und infolge gerne als das Aufzeigen eines Wegs interpretiert wurde, wie man das bis dahin tatsächlich noch kurze XX. Jahrhundert endlich hätte hinter sich lassen können.²



1 Comicframe in i.s. Nr. 5, 1960. „Wie habt ihr das geschafft?“

Wesentlich war Debords gesamtes, vielen seiner Zeitgenossen zumindest verdächtig, auf jeden Fall unverschämte anmutendes Wirken darauf gerichtet, die sogenannte 'Alte Welt', wie er sie als 'spektakulären' Gesamtzusammenhang wahrnahm und beschrieb, kritisch zu zersetzen.

¹ Vgl. *SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE 1958 - 1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale Bd. 1*. MaD Verlag Lutz Schulenburg. Hamburg, 1976: 159. Im Original: „Nous avons accéléré le processus de vieillissement de ce monde.“ In: *internationale situationniste* Numéro 5. – Décembre 1960: 5. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit des Textes zitiere ich im Folgenden stets aus Übersetzungen der jeweiligen Originaltexte, sofern solche vorliegen.

² Historikern wie Eric Hobsbawm (1917 in Ägypten geboren, in Wien und Berlin aufgewachsen), welche das vergangene Jahrhundert im Nachhinein begutachteten, ist dieses aufgrund seiner markantesten Zäsuren kurz vorgekommen. Seine *Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts* erschien bereits 1994, im Todesjahr von Guy Debord.

Simultan zu dieser umfänglichen Destruktionsarbeit in einer von ‚blindem‘ Fortschrittsglauben getragenen Aufschwungszeit, galt es Überzeugungen und brauchbare Verfahren zu entwickeln, welche die Grundlagen für ein zukünftiges leidenschaftliches Alltagsleben darstellen sollten. Nichts weniger als Möglichkeiten einer anderen Moral wollte man vorexerzieren. Die Geschichte vergangener und zukünftiger, noch gar nicht stattgefundener Volkserhebungen gab dafür eine zugleich erhebende und richtungsweisende Rahmenhandlung ab.

Mit dem situationistischen Programm, das im Rückblick als ein maßgeblich von Debord gesteuertes theoretisch-praktisches, vom Anspruch her kollektives Unterfangen zur Rückgewinnung eines 'authentischen' Daseins begriffen werden kann, ging es tatsächlich darum, einen diagnostizierten Auflösungsprozess, in dem sich die kapitalistischen Gesellschaften der westlichen Hemisphäre befanden, zu forcieren. Konzertierte Anstrengungen dienten der Revitalisierung eines revolutionären Projekts in der Tradition des wirkungsmächtigen hegel-marxistischen Geschichtsnarrativs, welches in den Ländern, die den Weg des Sozialismus gegangen sind, noch immer zuverlässig in die Ein-Parteiherrschaft, Totalitarismus und Terror umgeschlagen war. Richtete man den Blick von Europa jenseits des Atlantik, so schien es als hätte der sich als frei begreifende Mensch dort seinen Platz längst an ein Wesen abgetreten, das in einen animalischen Zustand gefallen war - auch wenn es seine zivilisierten Verhaltensweisen weitgehend beibehalten hatte, die diesen Umstand verschleiern. Der sogenannte posthistorische Mensch, wie er sich dem Philosophen Alexandre Kojève anlässlich einer Nordamerika-Visite Ende der Vierziger Jahre zeigte, habe einen Großteil dessen eingebüßt, was Humanität ausmacht. Bar jeder Geschichtlichkeit, so führt Kojève in den späteren Textauflagen hinzugefügten und berühmt gewordenen Fußnoten seiner Hegel-Deutung aus den Dreißiger Jahren aus, lebe er in einer ewigen Gegenwart. Seine Gebäude und Kunstwerke schaffe er in der Art, wie Vögel ihre Nester bauen und Spinnen ihre Netze weben.³

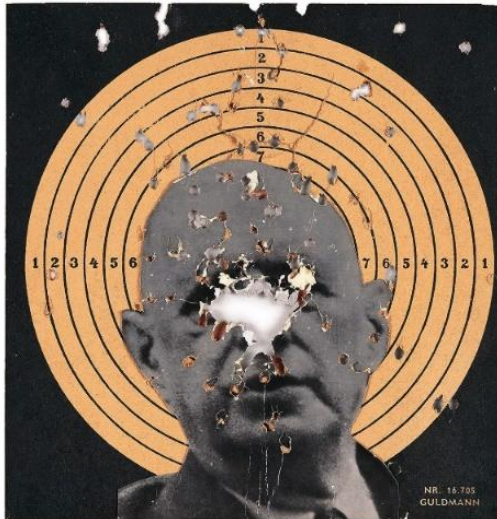
Realistisch betrachtet waren Vorhaben, wie die der etwas früher auf den Plan getretenen Lettristen und der Situationisten, denen es nicht um schicksalergebenes Vegetieren in einem gewährleisteten Pseudokomfort, sondern um die Erfindung und Vermittlung von Überlebensformen ging, also mit hoher Wahrscheinlichkeit von Anfang an zum Scheitern an

³ Jacob Taubes zitiert diese Fußnoten vollständig in seinem Essay „Ästhetisierung der Wahrheit im Posthistoire“. Nachzulesen in: Hiepko, Andreas (Hg.). *Alexandre Kojève: Überlebensformen*. Berlin. Merve Verlag, 2007: 41 – 48. Vgl. auch die Einleitung des Artikels von: Texeira Pinto, Ana. „The post-human animal: Was hat es mit all den Tieren in der aktuellen Kunst auf sich?“ In: *Frieze No. 19 / Mai 2015*: 74. Der Regisseur Orson Welles, von der Erkenntnis getragen, dass die meisten Menschen in ihrem Leben sowohl Opfer des Wesens und Schicksals anderer als auch des eigenen seien, hat einmal gemeint, dass sich seine Welt vereinfacht in die Kategorien Frösche und Skorpione unterteilen ließe. Es gebe noch eine Menge anderer Tiere. In: Welles, Orson; Bogdanovich, Peter. *Hier spricht Orson Welles*. Weinheim, Berlin. Quadriga Verlag, 1994: 21 – 22 sowie 44.

der Komplexität und bereits verbreiteten Akzeptanz gesellschaftlicher Verkrustungen verurteilt. Trotzdem hat sich Debord, Gründer, Spiritus Rector und Aufheber von gleich zwei einander ablösenden Avantgardeformationen, welche beide den vielversprechenden Beinamen ‚Internationale‘ trugen, nichts Geringeres als seine Aufgabe angemaßt. Die ‚schöne Sprache seiner Zeit‘ zu sprechen, also die Ausarbeitung eines zugleich widerspenstigen und doch adaptierbaren Stils war ihm innere Notwendigkeit zwecks Verfolgung ambitionierter Ziele, die sich retrospektiv wie der Vollzug eines Plans ausmachen, an dem schon andere Kaliber vor ihm gearbeitet haben. Statt im herkömmlichen Sinne Kunst zu schaffen, modellierte sich Debord zum verfeimten Darsteller eines epochalen Romans, den die Umstände schrieben.

Das ist deshalb etwas präventiv ausgedrückt, um zu verdeutlichen, dass es darum geht, das Aufflackern von jugendlichem Pathos in einer bereits schal gewordenen Moderne begreiflich zu machen. Gegenwart wird selten als glorreich erlebt und zu verehren hatte man ja seinerzeit europaweit die Kämpfer des Widerstands gegen die Nazi-Herrschaft. In Frankreich drang ein hochgewachsener Vertreter dieser Spezies, welcher von seinen Anhängern aufgrund unbestrittener Verdienste im Krieg respektvoll ‚mon général‘ genannt wurde, im Zuge einer konstitutionellen Schieflage bald darauf bis an die Spitze des Staates vor. Er änderte die Verfassung, führte die Nation zu wirtschaftlicher Stärke, fast zu alter Größe, machte sie gar zur Atommacht und dankte erst nach einer überraschenden Staatskrise, die sich zur persönlichen Neurose auswuchs, im April 1969 ab. Das folgende Jahr sollte Charles de Gaulle, über eine Dekade lang Präsident der (immerhin schon) Fünften Republik, nicht mehr überleben. Zur Reibung, den Lettristen zur Karikatur (Nase und Képi) sowie den Situationisten während einer Ausstellung im dänischen Odense 1963 buchstäblich als Zielscheibe (Abb. 2), hatte er aufgrund seiner dafür optimalen physischen, psychischen und mentalen Voraussetzungen seit seinem Auftreten auf der militärischen und politischen Bühne gereizt.⁴

⁴ Die Anzahl von Karikaturen de Gaulles in der französischen Tagespresse, sowie in satirischen und politischen Zeitschriften ist fast unüberschaubar. Verviesen sei in diesem Kontext auf despektierliche Versuche aktivistischer französischer Künstler sich am allgegenwärtigen Abbild des Präsidenten in Uniform und mit Képi abzuarbeiten. Zu nennen sind namentlich Jean-Jacques Lebel und der Lettrist Maurice Lemaître, da sie für den hier verhandelten Zusammenhang eine größere Rolle spielen. Werke: *Perception Hallucinatoire Active (de Gaulle)* von 1968 und *Épitaphe pour un général inconnu* von 1965. Lebel, 1936 geborener Multimedia- und Happening-Künstler sowie Herausgeber, pflegte Bekanntschaften, Freundschaften und Arbeitsbeziehungen zu vielen Vertretern von Protestgruppen, der Kunst, Literatur, Soziologie und Psychologie. Der Hinweis zielt auf ein ausführliches Gespräch mit Andreas Beutin und Eckhart J. Gillen „Ich habe mein ganzes Leben gelebt, um mich auf 68 vorzubereiten“ in: Beutin, Andreas; Gillen, Eckhart J. (Hg.). *Flashes of the Future: Die Kunst der 68er oder die Macht der Ohnmächtigen*. Katalog d. Ausstellung Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen 20. April – 19. August 2018. Bonn. Bundeszentrale für politische Bildung, 2018: 364 – 379. Der Beitrag Debords und der Situationisten werden explizit auf S. 372 – 373 verhandelt.



2 De Gaulle-Kopf auf Zielscheibe montiert, 1963 in Odense.

In den durch Einfügung anderslautender Sprechblasen modifizierten Comicpanels der ‚Aufbruchsphase‘ der sogenannten Situationistischen Internationale (im Folgenden auch S.I. genannt) treten anonyme Protagonisten im Habitus soldatischer SciFi-Heroen auf, welche daseinerschütternde Erfahrungen machen mussten oder gemacht haben würden. Gewissermaßen als aus-der-Zeit-gefallene Überlebende und Versprengte einer weiteren Katastrophe von apokalyptischen Dimensionen, glauben sie auf der Suche nach optimalen Voraussetzungen für ihre Idealvorstellungen vom intensiven Leben ausgerechnet in der Periode ausgangs des ersten Nachkriegsjahrzehnts flüchtig geworden zu sein. Die „notwendigen Bedingungen“, von denen bereits ein Frame in der zweiten Ausgabe des situationistischen Zentralorgans vom Dezember 1958 berichtet, gilt es nunmehr zu nutzen, auf dass in einer nicht zu fernen Zukunft ein abenteuerliches Leben möglich werde, um historische Fehlentwicklungen zu korrigieren.⁵ Wie beiläufig nimmt man dabei das Wettrüsten der beiden antagonistischen Systeme UdSSR und USA um die Vorherrschaft im Weltraum aufs Korn. Jenen propagandistisch aufgeladenen Stellvertreterkonflikt zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘, der wohl am meisten dazu beitrug, soziale Missstände zu verdrängen indem man die Aufmerksamkeit von irdischen Problemen und historisch-materialistischen Fragestellungen weglente.

⁵ Vgl. *SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE 1958 – 1969 Bd. 1*: 50. Interessant ist vor diesem Hintergrund die Analyse Dietmar Daths, es gebe so einige Comic-Fassungen der Einsicht von Marx, dass die Menschen ihre Geschichte zwar einerseits selbst machen, andererseits aber nie voraussetzungslos aus freien Stücken. Weltgeschichte mit ihren Fort- und Rückschritten werde im Superhelden-Universum auf „kosmische Maßstäbe hochgerechnet“. Die Heldinnen und Helden erleben unter anderem Zeitreisen, sowie „Komplettverschmelzungen“ mit außerirdischen Persönlichkeiten. Vgl. Dath, Dietmar. *Superhelden. 100 Seiten*. Stuttgart. Reclam, 2016: 74 – 75. Die situationistische zweckentfremdete Version suggeriert Verschmelzungen mit außergewöhnlichen historischen aber überaus irdischen Charakteren.

Ganz oben auf der Agenda dieser bildpolitisch fiktiv durchgespielten Zeitreisemission, welche als Flucht- und Entdeckungsabenteuer ein auf metatextueller Ebene eingewobenes Identifikationsangebot an die Individualitätssehnsüchte erlebnishungriger Naturen auf dem halben Kontinent machte, stand zunächst eine Alternative zu den subtilen Unterwerfungsmechanismen einer alles banalisierenden Wunschökonomie der sich normativ über wachsenden Wohlstand legitimierenden, vermeintlich ‚offenen‘ Nachkriegsgesellschaften zu entwickeln. In einem Tableau verdichtet, verknüpfte der Maler und Grafiker Richard Hamilton 1956 in seiner häufig als Beispiel bemühten Zusammenschau die plötzliche Konsumgüterfülle mit der rhetorischen, nach stillschweigender Zustimmung heischenden Frage der Werbewirtschaft: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Der durch den sozioökonomischen Take-off sich flächendeckend vollziehende Wandel, welchen der Brite mit seiner Warencollage rund um einen riesenlollibewehrten Bodybuilder und eine spitzbusige Burlesquedarstellerin als Thema in die Kunst einführte, ging den Situationisten nicht schnell genug. Sie waren in dieser Phase alles andere als geduldige Attentisten. Dreist behaupteten die Wortführer der Bewegung zeitweilig sogar von sich, in der Konkurrenz um die Gestaltung der Zukunft, am Wendepunkt der Strecke auf den gefügigen Rest der Welt zu warten. Debord war ein „sehr wichtiger Visionär“, sagte der in Paris geborene Happeningkünstler und gefragte Zeitzeuge Jean-Jacques Lebel voller ambivalenten Respekt und doch mit deutlichen Untertönen anlässlich des 50. Jubiläums des Mai 68, von ihm. „Er wollte immer der Erste sein.“⁶

Einen auslösenden Reiz, sich mit dem Leben und Werk dieses ungeduldigen Wahlparisers zu befassen, lieferte zum Ende des letzten Jahrhunderts Lektüre, auf die der Autor dieser Studie auf Seitenpfaden seiner Beschäftigung mit der Besonderheit, die Andy Warhol (1928 - 1987) in der Gegenwartskunst und der Zeitgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellt, stieß.⁷ Die Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex ‚Warhol und seine Zeit‘ resultierte in einer 1999 an der Universität Gießen vorgelegten Magister-Abschlussarbeit zum Lebenskunstwerk des amerikanischen Pop-Artisten.⁸

⁶ So Lebel im bereits angeführten Gespräch mit Beitin und Gillen. In: Beitin, Gillen (Hg.). *Flashes of the Future*: 372.

⁷ Zu nennen ist hier der *Kunstforum International Bd. 142* „Lebenskunstwerke (LKW)“. Auf den Essay von Paolo Bianchi über „Andy Warhols Factory“ folgt direkt Wilhelm Schmidts „Versuch über Kunst und Lebenskunst“. Vgl. *Kunstforum International Bd. 142*. Oktober – Dezember 1998: 62 – 79.

⁸ Reichmann, Mark. *Überlegungen zur Rolle des Körpers und zum Bild des Menschen im Werk von Andy Warhol*. Gießen, 1999. Unveröffentlicht. Die erste Andy Warhol Retrospektive nach 30 Jahren, welche Ende 2018 im New Yorker Whitney Museum eröffnete, vertritt den Anspruch das Werk und Phänomen Warhol holistisch zu begutachten. Desgleichen die Ausstellung „Andy Warhol“ in der Londoner TATE Modern vom 12. März bis 6. September 2020.

Bei seinen ersten Gehversuchen als autonomer Künstler und der Konstruktion seiner Persona spielte die vorgeblich naive Identifikation mit den allgegenwärtigen Cartoonfiguren der ‚Trivialliteratur‘, Tageszeitungen und Magazinen eine wichtige Rolle. Auch um die Aufmerksamkeit der New Yorker Kunstszene mit starken, bislang verschmähten Sujets auf sich zu lenken. Der ‚frühe‘ Warhol setzte unter anderem Vorlagen von Popeye, Little King und Superman (mit Schmalzlocke und „Super-Breath“) in vorerst noch komplett händisch ausgeführte Gemälde von neuartiger Unmittelbarkeit um, welche im April 1961 im Rahmen einer Schaufensterdekoration des Kaufhauses Bonwit Teller⁹ zu sehen waren. Somit deutete der Immigrantensohn seine hoch gesteckten Ambitionen schon mal ikonographisch an, ohne bereits einen markanten eigenen Stil gefunden zu haben.¹⁰ Der Blechbehälter, aus dem sich Popeye konservierte Kraftnahrung (in seinem Fall Spinat) direkt in den Mund schüttet, sollte erst 1962 in 32 gleichformatigen Acryl-Versionen gemäß der Geschmacksvarianten von Fertigsuppen in der Produktpalette des Lebensmittelkonzerns Campbell zum bestimmenden Bildthema werden. Die Frage nach dem Unterschied zwischen reinen realen Dingen und Kunstwerken ist im Nachvollzug von beständigem kunsttheoretischem und phänomenologischem Interesse. Möglicherweise tiefergehend noch beschäftigten seitdem die Übergänge zwischen Werk und Leben (vice versa). In der Wirkungsgeschichte des Dosenmotivs arbeiteten sich daran auch Künstler ab, die der situationistischen Schmähung der amerikanisierten Lebensweise zumindest zeitweilig recht nahe standen.¹¹ Die Grenzen zwischen high- und low culture, „Avantgarde und Kitsch“ wie der einflussreiche Kunstkritiker Clement Greenberg sie in seinem nachhallenden Essay 1939 noch auseinander dividiert hatte, verschwammen zunehmend.¹² Die interdisziplinäre Rezeption des internationalen Phänomens Pop Art und der etwa zeitgleichen situationistischen Bewegung in Europa betont ebenso häufig die Gemeinsamkeit des Rückgriffs auf massenmediale Vorlagen, wie man vernachlässigt, die sich herauschälenden

⁹ An dessen Stelle in der 5th Avenue, Ecke 56th Street der 1983 eröffnete Trump Tower errichtet wurde, in welchem sich wieder andere Geschichten der Spät-Moderne zutragen sollten und wohl noch passieren werden. Die Anekdote geht so: Donald Trump beauftragte Warhol damit, Bilder des neuen Gebäudes zu malen, verweigerte dann aber deren Abnahme und – worst case für einen Business-Künstler – die Bezahlung. Warhol, der den „Trumps“ in New York Mitte der 80er kaum ausweichen konnte, machte sie als Revanche dafür in seinem Tagebuch verächtlich. Vgl. etwa den Eintrag vom 15. Januar 1984 in: Warhol, Andy. *The Andy Warhol diaries/edited by Pat Hackett*. New York. Warner Books, 1989: 549.

¹⁰ In vielen Bildern dieser Phase waren noch Drippings zu sehen. Anklänge an den Abstrakten Expressionismus.

¹¹ Prominent ist die warholisierte Dose zum Beispiel im Vordergrund von Eduardo Paolozzis programmatischer Bildretrospektive *Lots of Pictures – Lots of Fun* von 1971 zu sehen, wo sie einem bildermalenden rosigen Elefanten als Behälter für Pinsel dient. Paolozzi war einer der Mitbegründer des ICA London, das den Situationisten Anfang der Sechziger Jahre ein Forum gab. Von dort nahm ein wichtiger Strang pro-situationistischer Rezeption im Vereinten Königreich seinen Ausgang, welche die Situationisten der ersten Stunde wiederum skeptisch beäugten.

¹² „Avantgarde und Kitsch (1939)“ nachzulesen u.a. in: Greenberg, Clement. *Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken Clement Greenberg*. Amsterdam, Dresden. Verlag der Kunst, 1997: 29 – 55.

fundamentalen Unterschiede ihrer Verwendung zu beleuchten. So sind zum Beispiel der Zukunft zugewandte Ausstellungen des ICA in London in den frühen Fünfziger Jahren und die an populären Images orientierte Ästhetik der Künstler, welche sich in Großbritannien zur sogenannten Independent Group zusammenschlossen, durchaus musterhaft für die Rhetorik der Situationisten. Zwischen den Szenen gab es biographische und weltanschauliche Berührungspunkte, sowie kulturhistorisch und soziologisch relevante Wechselwirkungen. Jedoch wurden solche Bildfindungen durch stilistische Adaption bei gleichzeitiger Beugung der verhandelten Begriffe ihres mitunter affirmativen Charakters beraubt.¹³ Beide Versionen der Wirklichkeitsbearbeitung - behelfsmäßig mag man sie ‚kritisch‘ und ‚bejahend‘ nennen - prallen unter anderem auch in den Langfilmen Jean-Luc Godards, die zwischen 1960 und 1968 gedreht wurden, direkt aufeinander. Wobei interessante Reibungen zwischen den eingesetzten Emblemen der Konsumkultur, der Warenförmigkeit und ihrem Reflex in der zeitgenössischen bildenden Kunst sowie den jeweiligen Ambitionen, Gesten und Handlungen seiner Protagonisten (Abb. 3) entstehen. Godards Außenseiterbande raste 1964 in handgestoppter Rekordzeit durch den Louvre und brachte frischen Wind ins Kino und in die Köpfe.



3 Jean Seberg im Finale von Godards *À bout de souffle*, 1960.

Das Prinzip der Erzählung wird bei Godard durch das des Bildes ersetzt. Geschichten werden „aus Bildern“ erzählt, welche das Getriebe der Handlung immer wieder vom geradlinigen Weg abbringen.¹⁴ Nach der genannten Zeitspanne wurden die Werke des Franko-Schweizers nicht mehr über den Filmverleih gezeigt und somit für den nicht-cinephilen Teil der Öffentlichkeit quasi unsichtbar. Der Regisseur, welcher sein Handwerk zunächst in seiner Funktion als Kritiker und Advokat einer neuen Generation von Filmemachern gelernt hatte, gab sich als

¹³ Zu nennen sind hier die Ausstellungen *Parallel of Life and Art* von 1953, *Opposing Forces* im selben Jahr, sowie drei Jahre später *This is Tomorrow* in der Whitechapel Art Gallery. Einen guten Überblick zur Neubewertung der Moderne durch die Independent Group bietet: Massey, Anne, „Verbotene Gespräche: Die Independent Group, die Moderne, die städtische Wirklichkeit und die amerikanische Massenkultur.“ In: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *Blast to Frieze: Britische Kunst im 20. Jahrhundert*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002: 169 – 174.

¹⁴ Vgl. Pantenburg, Volker. *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld. Transcript Verlag, 2006: 134.

Kind von Marx und Coca-Cola zu erkennen. Schon in seinem Langfilmerstling *À bout de souffle* von 1960 bekleidete er bezeichnenderweise eine Camouflagerolle als Denunziant, der seinen männlichen Star Belmondo/Michel (nur beinahe so cool wie Humphrey Bogart) an die Polizei verpfeift. Was dessen amerikanische Geliebte Seberg/Patricia ihm schließlich nachahmte. Warum sollte der Auteur besser sein, als die Zeit, in der er stand? Godard erschien zu einem Moment mit dem Anspruch auf der Bildfläche, revolutionäre Filme zu machen, da der etwa gleichaltrige Guy Debord, dessen erste markante öffentliche Manifestation im Jahr 1952 ein bildloses, genauer gesagt ein auf die Abfolge weißer und schwarzer Leinwand reduziertes Publikumsexperiment im Namen de Sades gewesen war, die Realitätsebene seines Tuns längst gewechselt hatte. Dem Medium Film sollte letzterer für eine ganze unruhige Dekade gesellschaftlicher Aufbrüche den Rücken kehren. Warhol wiederum legte zeitweilig Siebe und Rakel beiseite, ließ in seinem bald höfisch um ihn zirkulierenden Umfeld in Manhattan einfach die Bolex-Kamera laufen und nahm auf, was da war - ungeschnitten - „24mal Wahrheit in der Sekunde“.¹⁵

Immer wieder aufs Neue erstaunt die Vielfältigkeit des Selbstentwurfs Andy Warhol und das Ereignis seines Erscheinens. Die Stilisierung des Künstlers nach dem Vorbild eines Markenprodukts ist mindestens ein so vertracktes Ding wie die Ware selbst, in dem Moment, da sie auf den Markt tritt und ihre Spitzfindigkeiten und Mucken zu entwickeln beginnt. Zwecks Beurteilung des Phänomens galt es unterschwellig einer notwendig gewordenen Umakzentuierung der Kunstgeschichte Rechnung zu tragen. Dabei verschiebt sich das Augenmerk der Betrachtung vom Kunstwerk auf den Künstler, beziehungsweise auf die Bedingungen und Verfahren der Ausbildung oder Erzeugung von Künstlertum und der Entgrenzung des Werkbegriffs im fortschreitenden 20. Jahrhundert. Gewiss ist der Fetischcharakter des Geldes und der Ware, wie ihn Karl Marx sukzessive wieder im Bereich der Religion verankerte, dem er ihn zunächst entrissen hatte, eine zentrale Kategorie um sich dem Kern der Demonstration Warhols zu nähern. Sinnfällig beschrieb der vollbärtige deutsche Ökonom in seinen Schriften eine fatale Bindung an das Objekt, welches in der wissenschaftlichen Analyse aufgehoben und überschritten werden sollte. Das emanzipierte Bewusstsein selbst trägt Züge eben jenes Fetischismus, den es entlarven wollte. Die Fusion von

¹⁵ Vgl. Klaus Theweleit, weil seine Lesart die Vielzahl ineinandergreifender populärer und hochkultureller Einflüsse auf Warhol verdeutlicht. Theweleit, Klaus. *Buch der Könige, Band 2y*: 439. Warhols Film *Empire* von 1965 hat eine Laufzeit von 8 Stunden und 5 Minuten; also deutlich länger als die Echtzeit der tatsächlichen Aufnahmen. Das liegt daran, dass mit 24 Bildern in der Sekunde gedreht wurde, die Projektion aber mit 16 Bildern in der Sekunde veranschlagt war. Was bedeutet diese von der Funktionsweise des Apparats ‚diktierte‘ Digression einer zumal kaum wahrnehmbaren Filmhandlung, angesichts der Beschleunigung der Lebenswelt und der Künste in der Hauptstadt des 20. Jahrhunderts zur Mitte der ‚übevollen‘ 60er Jahre?

Kapitalanalyse und Fetischmetaphorik erzeugte eine weitere Form der Irrationalität. Im verborgenen Grund der Vernunft lauert also der Fetisch. Nun als entfremdete und entmaterialisierte Form der emotionalen Bindung an ein Objekt des Begehrens. Das Geld wurde zum universellen „Meta-Fetisch, der Dinge in Waren und Waren in Fetische *verwandelt*“.¹⁶ Als ihm angeblich zeitweilig die Ideen ausgingen, zeichnete und druckte Warhol im Jahr der Soupçons und Marilyn's auch das, was er am meisten liebte - Geld, *Dollar Bills* - so eine grundlegende, von ihm selbst in die Welt gesetzte Anekdote, die der Legende von Anfang an einen Nennwert gab. Er präsentierte Banknoten als Tapete. An seiner Zeichnung eines zusammengerollten Geldbündels (Abb. 4) erstaunt der leicht diagonale Schattenwurf nach rechts deshalb, weil der Lichtblitz bei Warhol die Dinge meistens frontal trifft.



4 Andy Warhol. *Roll of Bills*, 1962. Schattenwurf nach rechts.

Das Geheimnisvolle aller Werk- und Warenförmigkeit besteht darin, dass sie als Macht der Dinge zurück spiegelt, was Mächte in sie investiert haben. Der infolge zum universellen Prinzip erhobenen Warenform ist geschuldet, dass alles und alle zu Waren werden müssen, um an der gesellschaftlichen Zirkulation teilhaben zu können. Alle Dinge müssen zum Markt gehen und dort auftreten. „Das kreierte die *Performanz oder Theatralität der Waren*.“¹⁷ Slavoj Žižek zufolge hat der Glaube, dass Waren magische Objekte seien, seinen Sitz in unserer sozialen Wirklichkeit.¹⁸ Erst im Stadium der Entmaterialisierung des Fetischs, prognostiziert der

¹⁶ Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2012: 320.

¹⁷ Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur*: 333. Die hier verknappte Darstellung folgt den Kapiteln 4. und 5. bei Böhme, welche den Zusammenhang von Warenfetischismus, Verdinglichung und Kulturindustrie verdeutlichen: 307 – 340.

¹⁸ Vgl. Engels, Friedrich; Marx, Karl; Žižek, Slavoj. *Das Kommunistische Manifest. Die verspätete Aktualität des Kommunistischen Manifests*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch, 2018: 25.

slowenische Philosoph in seiner Relektüre von *Das Kommunistische Manifest*, wird der Fetischismus die Form einer dann unzerstörbaren, gespenstischen Präsenz annehmen.¹⁹ Das sei die, sich mit einiger Zeitverzögerung schon bald erfüllende Prophezeiung Marxens. Die heute vorherrschende Einstellung ist durch ein zynisches Akzeptieren dieses Zustands bestimmt. "Jegliche Vorstellung einer anderen Welt wird als Ideologie verworfen."²⁰

Ein halbes Jahrhundert vor Žižeks kaum noch originell zu nennenden Generalverdacht leitete Guy Debord aus dem Terminus Warenfetischismus und seiner Neugewichtung unter dem Begriff Verdinglichung durch Georg Lukács seine nicht minder metaphysische Version des Spektakel-Begriffs ab. Der Terminus umreißt eine die passive Hinnahme befördernde Pseudowelt, die als „konkrete Verkehrung des Lebens, die eigenständige Bewegung des Unlebendigen“ sei.²¹ Von jedem Aspekt des Daseins abgelöste Bilder verschmelzen zu einer ungeheuren Sammlung von Spektakeln, die verhindere, dass die verlorene Einheit des Lebens wiederhergestellt werden kann. Die aus Zeichen der herrschenden Produktion bestehende Sprache des Spektakels ist zugleich der Endzweck dieser Produktion, so Debords Zirkelschluss. Außerhalb dieser hermetischen Positivität zu stehen und sich auszudrücken sei kaum noch denkbar. Das Spektakel ist der geschichtliche Moment, der uns enthält, sagte Debord expressis verbis 1967. Ähnlich wie ehemals von Marx beschrieben, verwandeln sich bei Debord nun die Bilder in wirkliche Wesen, die sich dort aufbauen, hypnotisierend und trennend wirken, wo es unabhängige *Vorstellung* gibt. Bereits mit Paragraph Vier im ersten Kapitel seines diffizilen Buchs *Die Gesellschaft des Spektakels* dampft Debord das auf folgende Essenz ein: „Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.“²²

Vor dem Hintergrund sich rasant vollziehender Transformationsprozesse, da die Gleichgewichte des Planeten Erde durch menschliches Handeln, genauer gesagt durch Raubbau an Natur und Ressourcen betreibenden Wirtschaftens aus der Balance geraten- und neue Wissenskulturen gefragt sind, regte der Philosoph Peter Sloterdijk zu Beginn des vergangenen Jahrzehnts die Einbettung einer umakzentuierten Kunstgeschichte in eine allgemeine

¹⁹ Vgl. Engels, Marx, Žižek. *Das Kommunistische Manifest*: 35.

²⁰ Engels, Marx, Žižek: 21. Vor dem Hintergrund der weitgehenden Immaterialisierung des Fetischs wird aktuell der veränderte Charakter des Geldes breit diskutiert. Daten seien eventuell eine neue Form des Gegenwerts. Das ‚Kapital‘ sei vielleicht nicht mehr der Schlüsselbegriff in der Diskussion; möglicherweise zu ersetzen durch das ‚Digital‘. Vgl. dazu u.a. Ramge, Thomas. „Sind Daten das neue Geld?“. In: *brand eins Heft 06 Juni 2018*. Titelthema: „Du hast dich so verändert: Schwerpunkt Geld“: 90 – 91.

²¹ Vgl. die deutsche Übersetzung von Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin. Edition TIAMAT – Verlag Klaus Bittermann, 1996: 13 - 15. Erstausgabe im frz. Original: Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris. Buchet-Chastel, 1967.

²² Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*: 14.

anthropologische Übungs- und Trainingsgeschichte an.²³ Die Stoßrichtung einer solchen Erwägung geht gegen die stasisbefördernde Bewahrungslogik des Seriellen und der Selbstverstärkungskreisläufe im Zeitalter des Posthistoire, welche sich als Äquivalent der Ausrichtung des Denkens, sowie des Wissenschafts- und des Kunstbetriebs nach ökonomischen Kriterien hegemonial durchgesetzt hat.²⁴

Warhols Existenz lässt sich als ein soziales Realexperiment begreifen, welches auf dem Boden der fortgeschrittensten Gesellschaft seiner Zeit durchgeführt wurde. Das geht weit über die kritische Reflexion gesellschaftlicher Gesamtzusammenhänge in Artefakten der bildenden Kunst (siehe Hamilton) oder des Films (der ‚frühe‘ Godard) hinaus. Einem Selbstversuch, bei dem der Künstler in signifikanter Durchbrechung der Spezialisierungen und Rollen gleichzeitig als Objekt und Versuchsleiter agiert, galt es möglichst in seiner ganzen Bandbreite Rechnung zu tragen.²⁵ Die nun vorliegende Arbeit über Debord knüpft an solche Fragestellungen inhaltlich, methodisch und formal an. Es handelt sich um Forschung in Sachen 'Lebenskunst' und ‚Lebenskunstwerke‘.²⁶ Debord definierte den historisch letzten Beruf des Situationisten als Anti-Spezialisten. Hier hört man ebenfalls Marx trampen. Meine Überlegungen zu Warhol und Debord können nicht nur als Pendants verstanden werden, sondern desgleichen als Symptome eines sich vollziehenden Wandels, der sich auch auf die Verfahren und Methoden der Kultur- und Geschichtswissenschaften auswirkte. Von beiden Positionen und den von ihnen ausgelöst, sogleich ins jeweilige Schaffen einbezogenen Reaktionen ausgehend, kann man

²³ Vgl. Sloterdijk, Peter. *Du mußt dein Leben ändern*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 2011: 571.

²⁴ Neuzeitwissen sei überwiegend sich ständig vermehrendes Praxiswissen auf der Suche nach Anwendungen, das darauf warte in die Lebenswelten der modernen Populationen infiltriert zu werden. Gemahnt wird u.a. von Peter Sloterdijk mit gebotener Dringlichkeit gegen die Aufrechterhaltung des damit verbundenen Paradigmas. Der freie Markt weitete die Handlungsoptionen des Einzelnen immer mehr aus. Bis zu einem Punkt, an dem sich die Menschen vor allem als Waren und Konsumenten definierten. Der Einzelne wisse zwar, wie er sich auf einem freien Markt behaupten kann, keineswegs aber, wie er selber frei sein könne. Dieser beschriebene Teufelskreis ist nur schwer aufzubrechen, da das zugrundeliegende und sich zunehmend perfektionierende System genau solche Verhaltensweisen als sein ureigenes Produkt und Ideal hervorbringt. Vgl. Sloterdijk, Peter. „Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte?“. In: Renn; Scherer (Hg.). *Das Anthropozän*: 33 – 35.

²⁵ Vgl. dazu Theweleit, Klaus. *Buch der Könige Band 2y: Recording angel's mysteries*. Basel, Frankfurt a.M.. Stroemfeld Verlag, 1996: 560. Warhol verbindet seine diversen Tätigkeiten als Maler, Filmemacher, Autor, Unternehmer, Public-Relations-Fachmann etc. zur Inszenierung seiner Person als Kunstfigur. Mit seiner Art der Lebensführung demonstriert er beinahe märtyrerhaft, wie es ist, als pures Image zu existieren. Vgl. Kurtz, Steven. "Uneasy Flirtations: The Critical Reaction to Warhol's Concept of the Celebrity and of Glamour". In: Pratt, Alan R. (Hg.). *The Critical Response to Andy Warhol*. Westport, London. Greenwood Press, 1997: 259. Gerne wird in der Forschungsliteratur auch die Beschreibung als ‚all-sided man‘, als postmoderne Version eines Renaissance-Menschen, wie ihn Jakob Burckhardt beschrieben hat, aufgegriffen. Vgl. hierzu: Wollen, Peter. „Andy Warhol: Renaissance man.“ In: McCabe, Colin; Francis, Mark; Wollen, Peter (Hg.). *Who is Andy Warhol?*. London, Pittsburgh. British Film Institute and The Andy Warhol Museum, 1997: 11 – 12.

²⁶ Begriffe, welche Ende der Neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts einen deutlichen Konjunkturschub erfuhren und seitdem immer wieder in Diskussionen über Sinn und Zweck der Kunst aktualisiert werden. Vgl. dazu etwa das Interview mit dem Philosophen Wolfgang Iser, „Mittels der Kunst geht es eigentlich um Lebenskunst“ in: *KUNSTFORUM International Bd. 253 April – Mai 2018*. Köln: 132 - 135.

die Veränderung des Kunst- und Werkbegriffs analytisch nachvollziehen. Darüberhinaus können deren Existenzentwürfe als Brückenköpfe zur Beschreibung dessen dienen, was die Erfahrungen, Bestrebungen und Hoffnungen des Menschen vor der letzten Jahrtausendwende ausmachte.²⁷

Hypothetisch ist, wie Warhol und Debord mit den Versuchungen intuitiv bedienbarer digitaler Kommunikationstechnik unter den sich verändernden Bedingungen global vernetzten Echtzeitaustauschs und der erleichterten Erzeugung virtueller Images, Bildwelten, Identitäten und Einflussmöglichkeiten umgegangen wären. Bis ins Jahr 1987 lebte man selbst in New York und nach 1994 auch in Paris noch eine ganze Weile weitgehend analog. Beide Schlüsselfiguren starben, bevor sich mit dem World Wide Web und infolge mit dem Internet of Everything eine immaterielle Zwillingsrealität als neues Paradigma herauszubilden begann, die gegenwärtig dazu verleitet in Bezug auf Fakten und Wahrheiten das abgegriffene Präfix ‚post-‘ wiederzubeleben. Von den ‚Early Adopters‘ zunächst als bessere Gegenwelt erlebt, hängen der Chance, welche sich mit der Digitalisierung auftut, mittlerweile viele Merkmale einer Bürde an. Der Wandlungsprozess zum Menschen als lückenlos manipulierten Datenlieferanten, um einen wichtigen Aspekt herauszugreifen, wird beispielsweise von Shoshana Zuboff als Vollzugsgeschichte einer Enteignung beschrieben. Die an der Harvard Business School lehrende Professorin warnt eindringlich vor einem aus dem Ruder gelaufenen Kapitalismus, dessen historisch neuartiges Ziel nun darin bestehe „uns selbst zu automatisieren“.²⁸ Erfüllt sich schon recht bald Warhols merkwürdiger Wunsch, eine Maschine sein zu wollen, für uns alle? Systematischer Datenmissbrauch zwecks nachhaltiger Verhaltenssteuerung und zu Profitzwecken global operierender Technologiekonzerne ist durchgehendes Thema ihres 2018 erschienenen Buchs *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Produkte und Dienstleistungen des Überwachungskapitalismus seien nunmehr oft kostenfreie „Köder“, welche „die Nutzer in seine ausbeuterischen Operationen locken, in denen man ihre persönliche Erfahrungswelt ausschachtet“.²⁹ Nicht wenigen Rezipienten, die auf einen anderen Kurs

²⁷ Nachdem das 20. Jahrhundert infolge des Zusammenbruchs der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in seiner ersten Hälfte, wie es Eric Hobsbawm ausdrückt, von einer Kalamität in die nächste stolperte, war die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg vom Streben nach materiellem Wohlstand auf der Basis von Reformen und wirtschaftlicher Planung geprägt. Ansporn war zunächst die Angst vor einem weltweiten Vormarsch der kommunistischen Revolution. Nur bis in die frühen Sechziger Jahre allerdings hatte es den Anschein, als seien die rivalisierenden Strategien Sozialismus und kapitalistische Wirtschaft einander ebenbürtig. Eine der Ironien der Geschichte des 20. Jahrhunderts sei, dass das nachhaltigste Resultat der Oktoberrevolution, welche den globalen Kapitalismus umstürzen wollte, ausgerechnet die zweimalige Rettung ihres Antagonisten sowohl im Krieg als auch im Frieden war. Vgl. dazu das Einleitungskapitel „Das Jahrhundert aus der Vogelschau“ in: Hobsbawm, Eric. *Das Zeitalter der Extreme: Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München. Dtv, 2003: insbesondere 22 – 23.

²⁸ Vgl. Zuboff, Shoshana. *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Frankfurt, New York. Campus Verlag, 2018: 23.

²⁹ Vgl. Zuboff. *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*: 25.

hoffen, gilt die breit ausgebaute Analyse Zuboffs bereits als ein *Das Kapital* fürs 21. Jahrhundert. Gesellschaftliche Utopien und Übereinkünfte sowie jeweils neue Technologien, welche in umwälzender Manier die Privatsphäre der Menschen aufzulösen im Begriff sind, stehen in einem Wechselverhältnis ihrer intensiven, allzu oft unreflektierten Nutzung und Ausbeutung. Zu Lebzeiten Warhols und Debords präsentierte sich diese Gemengelage noch vergleichsweise überschaubar. Wenngleich Warhol inmitten seines komplexen metropolitanen Beziehungsgefüges mit einiger Berechtigung als ein Prophet und Schrittmacher solcher Entwicklungen betrachtet werden darf. Debord benutzte Kameratechnologie stets nur vorbehaltlich ihrer Funktion als Instrument der (Selbst)Überwachung und Verhaltenssteuerung. Das Netz von Kapital und Spektakel bot noch ausreichend Schlupflöcher zur Entwicklung von Verhaltensalternativen, welche gegenwärtig verstärkt auf Tauglichkeitspotenziale abgeklopft werden.

Über einen imponierend langen Zeitraum von jeweils fast vier Jahrzehnten verfeinerten und modifizierten beide Kapazitäten Netzwerkerkompetenzen und ästhetische Strategien, die man durchaus als prototypisch für den weitere und größere Vorsicht erfordernden Umgang mit sogenannten sozialen Medien, der strategischen Steuerung von Meinungen, Diskursen und Entscheidungen bezeichnen kann. So viel Zeit zur Entwicklung ihrer Haltungen und Verfahren gehabt zu haben, mutet rückblickend quasi-paradiesisch an. Für Laien undurchsichtige Algorithmen und Künstliche Intelligenz dringen gegenwärtig und fast weltweit in nahezu alle miteinander sich verknüpfenden Lebensbereiche ein. Die desillusionierte Hoffnung in den vermeintlich herrschaftsfreien Raum des frühen Internet und der Umschlag von Aufklärung in eine neue Phase selbstverschuldeter Unmündigkeit, die mit dieser Entwicklung einhergehe, sogar die Vision der Selbstabschaffung unserer Spezies durch von ihr in Gang gesetzte Entwicklungen, steht seit geraumer Zeit zur Debatte. An einem ihrer Pole gar im Zentrum philosophischer und künstlerischer Diskurse, die gehäufte Anleihen bei Debord (dem Marx detournierenden Spektakelkritiker, dem Negierer und Gemeinschaftsstifter) und Warhol (dem Über-Affirmierer, silberperückten Recording Angel und Gemeinschaftsstifter) nehmen. Stellvertretend sei hier die Analyse des Multimediakünstlers und Autors James Bridle, *New Dark Age* von 2018 genannt, welche die Etablierung neuer Technologien, Paradigmen und Machtverhältnissen als offene Problemstellung behandelt, zur Stellungnahme und dringlicher aktiver Auseinandersetzung motivieren will.³⁰ Ein langangelegtes Projekt wie *Das neue*

³⁰ Bridle, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. London. Verso, 2018. Der Titel impliziert einen kulturellen Rückfall in dunklere Zeiten; gewissermaßen die Verabschiedung des allzu positivistischen Narrativs vom Zeitalter der Aufklärung (auf Englisch: Enlightenment). In Guy Debords Begriff und Praxis der ‚Psychogeographie‘ benennt Bridle ein Vorbild eigener observierender und interventionistischer künstlerischer Praktiken, sich der Ästhetik und Funktionsweise verhältnismäßig neuartiger, dystopisch

Alphabet im Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) nimmt sich der Mammutaufgabe an, bis ins Jahr 2021 hinein Möglichkeiten widerständiger Ausdrucksformen ausloten zu wollen. Im Zeichen von Buchstabensystemen wird das Ringen um die Zukunft als engagiertes Anschreiben gegen von Quasi-Monopolisten (wie etwa dem Konzern Alphabet Inc., vormals Google) usurpierte und getriebene-, der neuen ‚Religion des Dataismus‘ unterliegende Machtverhältnisse evident. Durch den globalen Ausbruch der Corona-Pandemie zu Beginn des Jahres 2020 wurden solche Unterfangen jäh unterbrochen sowie von drängenden systemischen und ethischen Fragestellungen überlagert. Ob sie dadurch weitgehend über den Haufen geworfen sind und künftig von nachgeordneter Relevanz sein werden, wird sich erweisen. Sicherlich ist niemals nur ein Virus in der Welt, der die gesellschaftlichen Errungenschaften, Tagesgeschäfte, längerfristige Vorhaben und last but not least die Arterhaltung des Menschen empfindlich zu stören vermag. „Was [...] werden die Folgen der leisen Katastrophe der Pandemie sein, was wird man in Zukunft rechtfertigen mit dem Schutz der Gesundheit, mit dem Kampf gegen Erreger?“³¹

Die Fäden solcher sich hochkomplex ineinander verwebenden Realitäten, Vergangenheiten und Ausblicke behält nur derjenige in der Hand, welcher bereit ist den jeweiligen Standort und Blickwinkel permanent zu wechseln um den Deformationen und Verzerrungen, die eine jeweils allzu spezialistische, präjudizierende und/oder parteinehmende Betrachtung mit sich bringt, zu entgehen. Eine solche Aussage trifft sich mit Ansprüchen, wie sie Bernd Scherer, der Intendant des besagten HKW, für seine Institution und zukünftige Forschungspraxis anlässlich des Ausstellungsprojekts zu den Situationisten „The Most Dangerous Game“ im Herbst 2018 formulierte. Widersprüche sollen nicht geleugnet-, sondern ausgehalten und artikuliert werden. Darüber hinaus ziele man darauf ab, *Orte* zu bestimmen, von denen aus man spricht. Folglich gelte es, Ideen im Werden zu kuratieren, dabei auf Archive als „Laborplätze für neue Zeitentwürfe“ auszugreifen.³²

Im Zentrum der aktuellen Bemühung steht also die Darstellung der Taten und ‚Geschicke‘ Guy Debords, jenes berühmten führenden Kopfs der subversiven Gruppierungen, von denen einleitend bereits die Rede war. Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Anselm Jappe, ein luzider Interpret des ‚Theoriewerks‘ Debords, behauptet, dieser habe in seinem Wirken die

anmutender Machträume wie Datenzentren und riesigen, durchautomatisierten Warenlagern bewusst zu werden. Vgl. S. 103 ff. im Kapitel „Complexity“.

³¹ So fragt der Schriftsteller Daniel Kehlmann in seinem Beitrag „Einsam flackern die Leuchtreklamen“ im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 30. Mai 2020: Seitenangabe fehlt in der Online-Ausgabe.

³² Vgl. Scherer, Bernd. „Handreichungen für eine lebendige Kulturinstitution. Aus Anlass des Projektes ‚The Most Dangerous Game‘“. In: Scheppe, Wolfgang; Ohrt, Roberto. *The Most Dangerous Game. Band 1 Dokumente*. Publikation zur Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, 27. September bis 10. Dezember 2018. Leipzig. Merve Verlag, 2018: 7.

"historische Verlaufsform der Avantgarden zu ihrem logischen Abschluß geführt".³³ Besagte Geschichte zeige, "dass die Avantgarde keine überhistorische und ewige Kategorie ist, genauso wenig wie die Kunst selbst, sondern einem gewissen Moment der Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft angehört".³⁴

Die Leitthese der folgenden Abhandlung lautet, dass auch Debord sich ein exemplarisches Leben entworfen und konstruiert hat, welches im Einspruch zu dem Selbstversuch Warhols, der quasi wie ein Besucher aus der Zukunft auf die Gegenwart als Vergangenheit blickt,³⁵ das Wesen eines dialektischen Fortschrittsgedankens spiegelt.

Debord, was im Folgenden zu belegen bleibt, ist ein Kind der Wiederentdeckung und durchaus widersprüchlichen Instrumentalisierung Hegels durch die französische Philosophie und Soziologie. Gerade die Ignoranz, welche die akademische Welt Frankreichs zuvor gegen den ‚Preußen‘ Hegel an den Tag legte, machte diesen zunächst zum geistigen Ahnherren der negationistischen Avantgarden Dada und Surrealismus. Infolge zum festen Bezugspunkt vor allem französischer Intellektueller und Künstler. Debord hat einen durch die sprachmächtigen Vorlesungen des weiter oben prominent in diese Abhandlung eingeführten Kojève, für seinen Sprachraum verfügbar gemachten Hegel *für sich* entdeckt. Auf der Basis dieses Aha-Erlebnisses hat er eine Agenda entwickelt, sowie eine außergewöhnliche Existenz entworfen, die von dunklen Ahnungen geschichtlicher Prekarität und Endzuständen angefeuert wird.³⁶ Vom außergewöhnlichen Leben Debords handelt die autobiographische und mythische Heldenerzählung Debords über seinen Werdegang als revolutionäres Subjekt, wie sie seit einigen Jahren nahezu lückenlos rekonstruiert und als Gesamtwerk ediert, vorliegt.

Anhand der Zeugnisse, die von Debord überliefert sind, soll hier den Stationen oder Phasen seines Lebensentwurfs gefolgt werden. Dabei immer hart am Material, den inzwischen vielfach ausgewerteten und belasteten Quellen. So vermeintlich simpel diese exegetische Methodik erscheint, so komplex türmt sich die Materie vor dem Kulturwissenschaftler auf, der sich an den Verflechtungen und der Rezeption des Debordschen Nachlasses und nicht zuletzt an den Wurzeln, Verbindungen und Implikationen eines Werks abarbeitet, welches eine multiperspektivische Betrachtung *förmlich* einfordert. Eine solche Aufgabe, welche vor allem der Dichotomien von Theorie und Praxis, lebensweltlicher Realität und Fiktion, Geschlossenheit und Unvollendbarkeit in Leben und Werk Debords sowie der Ausspannung

³³ Jappe, Anselm. "Waren die Situationisten die letzte Avantgarde". In: *Krisis Bd. 26: 2003*: 129

³⁴ Jappe. „Waren die Situationisten die letzte Avantgarde“: 129

³⁵ Eine griffige Formulierung, die ich dem Titel von Florian Illies Miszelle über Warhol verdanke. Vgl. Illies, Florian. *Gerade war der Himmel noch blau: Texte zur Kunst*. Frankfurt a.M.. S. Fischer Verlag, 2017: 247.

³⁶ Kojèves Vorlesungen an der Pariser École des hautes études zwischen 1933 und 1939 wurden u.a. fleißig von Sartre, Lacan, Merleau-Ponty, Bataille und Deleuze besucht.

dieser Demonstration im Bezugsrahmen von Utopie/Dystopie und Teleologie der Geschichte gerecht werden sollte, sei das Gegenteil gewöhnlichen Biographismus‘.

Wie die Identitätsspiele Warhols, so evozieren auch die Handlungen und Handlungsrepräsentationen Debords Fragen von beträchtlichem existenz- und geschichtsphilosophischem sowie politischem Gewicht. Seine Vita wirft zudem Problemstellungen zum Verhältnis von Lebens(kunst)werk und den Kategorien geschichtlicher Überlieferung und (autobiographischer) Erzählung auf. Narrative stehen auf dem Prüfstand, während unaufhörlich weitererzählt, dialektisch gewendet, rekuperiert und geschichtet wird. Es gibt keinen mit guten Argumenten begründbaren dauerhaften Besitzanspruch auf Geschichte und die Akteure großer, minderer und kleinster Erzählstränge.³⁷ Beider Werk, das macht Debord und Warhol als Zeitgenossen und vermeintliche Antagonisten so nachhaltig interessant, dreht sich um eine vergleichbare Thematik. Den Angelpunkt dieser *in Werk gesetzten* Lebensgeschichten kann man auf einer ganz allgemeinen Ebene als Suche nach Freiheitsmöglichkeiten unter den Bedingungen der weitentwickelten liberalen Gesellschaftsformen im ausgehenden 20. Jahrhundert umreißen. Entscheidend für differierende Ansätze, wie ein möglichst selbstbestimmtes Leben in der 'kalten', hochspezialisierten Kultur der späten Moderne, welche Debord stets bezichtigte eine Kultur der ‚Trennung‘ zu sein, geführt werden kann, ist das Selbstverständnis und die davon abhängige Positionierung des Subjekts in der Gesellschaft. Gemeinsames Band der Analytik der Macht und des Konzepts der Ästhetik der Existenz ist „die Frage nach dem Ort des Subjekts und den möglichen Formen von Widerstand“ formulierte Markus Schroer generalistisch, deshalb aber überaus anschlussfähig in einem Essay zum Selbstorgekonzept, welches der französische Philosoph Michel Foucault in seinen späten Schriften entwickelte.³⁸

Mit Jürgen Habermas, einem weiteren zeitgenössischen Begutachter kommunikativen Handelns, ließe sich hier bereits fragen, an welchem Projekt jeweils gearbeitet wird, da doch das Ende der Idee der modernen avantgardistischen Kunst, wie man sich unter Historikern und Geschichtsphilosophen weitgehend einig ist (oder war?), längst vollzogen ist? Wie kann die

³⁷ Sehr deutlich wird das beispielsweise bei der Lektüre des Themenhefts „1968“ der Zeitschrift *Sezession*, herausgegeben vom Verein für Staatspolitik e.V.. Der politisch weit Rechts stehende Verleger Götz Kubitschek, welcher hinter der Edition steht, spielt dieses Entwendungsspiel sehr geschickt, indem er den Stimmen der Post-68er Generation in wichtigen gesellschaftlichen Debatten, in der Juni-Ausgabe 2018 breiten Raum gewährt. Ausführlich werden mit Dietmar Dath, Sascha Lobo, Peter Sloterdijk, Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Andreas Veiel, Heinrich Böll, Berthold Brecht, Wolfgang Welsch u.v.a. vor allem Denker und Künstler zitiert und diskutiert, die für eine stark in die Öffentlichkeit wirkende Debattenkultur stehen oder standen. Kubitschek appropriiert damit den Stil und die Aktionsformen vorrangig linkspolitischer Avantgarden seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, welche den Mainstream systemkonformen Denkens agitierten.

³⁸ Vgl. Schroer, Markus. „Ethos des Widerstands: Die Utopie der Lebenskunst bei Michel Foucault (1926 – 1984)“. In: *Kunstforum International Bd. 143 Januar – Februar 1999*: 60. Das theoretisch fundierte Selbstorgekonzept Foucaults ist wie eine Klammer für Zeitgenossenschaft und wirkt bis in die Gegenwart fort.

Kunst das Projekt der Aufklärung fortführen, oder ernsthaft fortführen wollen, da sie sich von der Alltagspraxis abgespalten und zu einer eigengesetzlichen ausdifferenzierten Wertsphäre entwickelt hat?³⁹

Anselm Jappe, um jenen Faden erneut aufzunehmen, zeichnet diesen Prozess etwa wie folgt nach: Die Kunst hat solange eine stürmische Entwicklung durchgemacht, wie das neue kapitalistische Prinzip noch im ständigen Kampf mit den vorkapitalistischen Resten lag. Die Kunst des 19. Jahrhunderts lebte von der Spannung zwischen dem gesellschaftlichen Zug zur Abstraktion und den Individuen, die darin noch nicht völlig aufgingen. Sobald der Kapitalismus anfang, mit seinem eigenen Begriff übereinzustimmen, ist die Entfaltung der Ausdrucksmittel zu einem tautologischen Selbstzweck geworden, genau wie die Wertproduktion. Der Kapitalismus selbst hat also das Ende der Kunst realisiert, so wie er vorher die Kunst als getrennte Sphäre geschaffen hat.⁴⁰

Eine solche Entwicklung hat den Nährboden entstehen lassen, auf dem dann ein Phänomen wie Warhol gedeihen konnte. Irritierend ist nach wie vor, dass Warhol in seiner gesamten Existenz und mit seinem gesamten Werk scheinbar ein absolutes Einverständnis mit dem Werte- und Warenkatalog der amerikanischen Gesellschaft in ihrer noch bis vor einigen Jahren so benannten ‚spätkapitalistischen Phase‘ bekundet. Der Affirmationsstrategie Warhols wohnt allerdings eine tragisch-kritische Komponente inne, die der Künstler in seinen öffentlich bekleideten Rollen performativ inszenierte. Eine reale Person schlüpfte in das Image des Business-Künstlers, wie es quasi bezugsfertig zur Verfügung stand.⁴¹ Die hehre Vorstellung vom modernen Künstler, der in oppositioneller Auseinandersetzung mit einer ihm 'feindlich' gegenüberstehenden Gesellschaft seine Identität entwickelt und mit seinem Werk als Visionär einer wünschenswerten gesellschaftlichen Veränderung auftritt, hatte sich spätestens zu dem Zeitpunkt erledigt, da der designierte Kunstunternehmer Warhol als Impressario eines Gegenkulturkosmos im New York der frühen Sixties die Bühne betrat. Mit seiner wachsenden Entourage aus Mitarbeitern und Selbstdarstellern nahm er einen vakanten Platz ein.⁴² Hingegen die signifikanten Brüche, Inkongruenzen und Leerstellen im Bilderstrom des Malers, Filmemachers und Entrepreneurs mögen für die Gegenwart eines verdrängten Anderen der von

³⁹ Vgl. dazu u.a. die Darstellung bei Habermas, Jürgen. „Die Moderne - ein unvollendetes Projekt“. In: Welsch, Wolfgang. *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim. VCH, Acta Humaniora, 1988: 183 ff.

⁴⁰ Vgl. Jappe. „Waren die Situationisten die letzte Avantgarde?“, 133

⁴¹ Vgl. die entsprechende Passage im Kapitel „Arbeit“ in: Warhol, Andy. *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*. München. Knauer, 1991: 91 – 93.

⁴² Von den glühenden Verfechtern einer heroischen Avantgarde mit ihrem Kult um den widerständigen Künstler, wie ihn für Amerika beispielsweise der einflussreiche Kunstkritiker Clement Greenberg zementiert hat, wurde diese Verweigerung Warhol oft als Banalität ausgelegt.

ihm allzu innig umarmten und beliebten Massen- und Konsumkultur stehen. Was auf der Suche nach dem gebrauchsfertigen Glück an negativen Begleiterscheinungen ignoriert, durch Gossip zerredet oder mit kosmetischen Verfahren überschminkt wurde, ist in ein spukhaftes Wesen entrückt, welches in all seinen Siebdruckserien und insbesondere in der Filmproduktion der Sechziger und frühen Siebziger Jahre gespenstisch, nicht selten gewalttätig aufscheint. Gemäldeserien ab Mitte der 70er Jahre, wie die *Hammer and Sickle*-Bilder, Totenschädel (beide Serien 1976) und diamantenstaubbestreuten *Shadows* (1978/79) mag man als Antidots zum laufenden Geschäft der Prominentenporträtmalerei betrachten. Giftig und einträglich waren beide Tätigkeitszweige. Der Identitätskonflikt des Menschen ist ausgespannt zwischen der Fülle seiner Bedürfnisse und der Festlegung auf eine sich zum Image verfestigenden spezialisierten Rolle, der es gerecht zu werden gilt.⁴³ Warhol, der sich in der Öffentlichkeit zumeist hinter einsilbigen, automatenhaften Antworten, sowie seinen Aufnahmegeräten, Kamera und Tonband, verschanzte, konstruierte sich, wie der Komparatist und freie Autor Klaus Theweleit ihn treffend beschreibt, als "Rekorder in Menschengestalt, entschlossen, nur eigenen Regeln zu folgen und keinen prinzipiellen Einschränkungen zu unterliegen, auch nicht der des Alterns [...]".⁴⁴ Dieser Rollentypus kennt vor allem eines nicht, die Weigerung zu funktionieren. Die Negation der Sterblichkeit mittels Kunst entspringt einem fundamentalen Bedürfnis der menschlichen Psyche nach Schutz vor der Zeit.⁴⁵ Summarisch darf behauptet werden, dass Warhol, der früh bemerkte, dass alles was er tat mit dem Tod und der gesamtgesellschaftlichen Bemühung um die Verdrängung dieses Skandals zu tun hatte, zum Chronisten eines allgemein akzeptierten geschichtslosen Zustands avancierte, der kein Ziel mehr zu kennen scheint, außer dem beschleunigten Prozess der Ablösung einander substantiell gleicher Images.

Jean Baudrillard, dessen Theorie des Simulakrums und der Hyperrealität wiederum dem Denken Guy Debords mehr verdankt als geleugnet werden kann, erklärte dieses tautologische Werk als beispielhaft für einen Zustand, da das Reale und das Imaginäre zu einer Totalität verschmolzen sind.⁴⁶ "Kunst ist daher überall, denn das Künstlerische steht im Zeichen der Realität. Die Kunst ist daher tot, nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil

⁴³ Der Selbstmord von Marilyn Monroe 1962 ist das Paradebeispiel des Verzweifels an der Unvereinbarkeit, beide Entwürfe - Mensch und Star - ausleben zu können. Der Schriftsteller Norman Mailer hat sich in seiner Biographie der Schauspielerin von 1973 ausführlich mit dieser Thematik beschäftigt. Warhols Marilyn-Serie gehört wesentlich zum Themenkomplex der sogenannten Death&Disaster-Bilder. In *internationale situationniste* Nr. 8 (1963) findet sich ein Foto von Marilyn Monroe über einem Hegel-Zitat.

⁴⁴ Theweleit. *Buch der Könige Band 2y: Recording angels' mysteries*: 426.

⁴⁵ Vgl. Bazin, André. *Was ist Film?*. Berlin. Alexander Verlag, 2004: 33.

⁴⁶ Vgl. Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1999: 133. Baudrillard war in den Sechziger Jahren wissenschaftlicher Assistent des Soziologen Henri Lefebvre, dem Debord 1962 seine Freundschaft aufgekündigt hatte. Vgl. dazu auch Kapitel IV der vorliegenden Arbeit.

die Realität selbst [...] mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist."⁴⁷ Jappe fasst das folgendermaßen zusammen:

In Baudrillard's view the exchange of signs now occupies the whole of social space. Resistance to this state of affairs is logically impossible, for it would perforce need to rely on such concepts as content, meaning, or subject, all of which, according to Baudrillard, have themselves become signs only.⁴⁸

In seinem Buch *The end of history and the last man* von 1992 bezeichnete der amerikanische Philosoph und Politikwissenschaftler Francis Fukuyama, damals ein Hegelianer im eher neokonservativen Umfeld, fünf Jahre nach Warhols Ableben infolge einer Routineoperation an der Gallenblase und nur zwei Jahre vor Debords Suizid, die liberale Demokratie - "And yet, good news has come." - als Idealvorstellung der Geschichte. Nach dem Zusammenbruch der Gesellschaften, welche versuchten die Versprechen des Kommunismus in die Realität umzusetzen, sieht Fukuyama in der westlichen Gesellschaftsform das einzige klar umrissene Ziel der Geschichte, welches den tiefsten Sehnsüchten der Menschen entspreche.⁴⁹ Seine Proklamation einer Erfüllung der Geschichte in einer Allianz von liberaler Demokratie und freiem Markt kommt einem Triumphgesang dieses Bündnisses gleich, der übertönt, dass dieser Triumph noch nie so bedroht, katastrophisch und voller Trauer gewesen ist wie gegenwärtig.⁵⁰ Als Korrektiv zur ideologischen Vereinnahmung der Thesen Fukuyamas, welche bezeichnenderweise dessen desillusionierenden Ausblick auf den ‚letzten Menschen‘ ausspart, sei hier Jacques Derridas Studie *Marx' Gespenster* angeführt. Es geht wohlgerne nicht darum, ob Derrida seinen Kollegen ‚richtig‘ verstanden hat, sondern darum, was er aus der Lektüre dieses seinerseits wirkmächtigen und bis heute populären und vielzitierten Buchs ableitete.⁵¹ Derrida kategorisiert die Perspektive Fukuyamas als ein "neues Evangelium", welches eine positive Antwort auf die Frage erteilt, ob es einen zielgerichteten Verlauf der Menschheitsgeschichte gebe, der in die liberale Demokratie führt.⁵² Die "Inkohärenz" und "betrübliche Primitivität", die er im Werk seines Fachkollegen ausmacht, spielen immerhin die

⁴⁷ Baudrillard, Jean. „Die Simulation“. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCA, Acta Humaniora, 1988: 162.

⁴⁸ Jappe. *Guy Debord*: 133.

⁴⁹ Vgl. Fukuyama, Francis. *The end of history and the last man*. New York. HarperCollins Publishers, 1993: F: xi-xiii

⁵⁰ Vgl. Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004: 100.

⁵¹ Ein sehr differenzierter Beitrag von Anja Jetschke ortet Fukuyamas Werk jenseits der sofortigen Vereinnahmung seiner Thesen durch die Bush-Administration und neo-konservative Think Tanks, für die er später tätig war. Vgl. Jetschke, Anja. „Francis Fukuyama, Das Ende der Geschichte (1992)“. In: Brouck, Manfred (Hg.). *Geschichte des politischen Denkens: Das 20. Jahrhundert*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018: 805 – 819.

⁵² Vgl. Derrida. *Marx' Gespenster*: 84 - 85.

Rolle "symptomatischer Signale, deren Wert man nicht hoch genug veranschlagen kann".⁵³ Fukuyamas Verkündungsrhetorik, dass am Endpunkt der dialektischen historischen Bewusstseinsbildung, eine überlegene physisch-technisch-militärische Gegebenheit stehe, welche die Menschheit direkt an die Pforten des Gelobten Landes bringen wird, mochte Derrida nicht akzeptieren.⁵⁴ Fukuyama formuliere ein nicht-verbesserungswürdiges Ideal der liberalen Demokratie, wie es aufgrund des Auseinanderklaffens von Faktum und idealem Wesen aller, auch der ältesten und stabilsten westlichen Demokratien empirisch nicht evident ist.⁵⁵ Darüber hinaus halte der amerikanische Akademiker das Ideal für ein Ereignis, weil es sich bereits in seiner Form als Ideal präsentiert habe. Dieses Leitbild, dem Fukuyama anhänge, ist aus seiner Sicht zugleich unendlich und endlich. Unendlich, weil es eine Tendenz auf lange Sicht bleibt; endlich, weil es als Ideal "schon eingetroffen ist und weil die Geschichte von da an vollendet ist".⁵⁶

Derrida votierte für ein anderes Denken von Geschichtlichkeit und des Endes der Geschichte. Zu diesem Zweck stellte er sich, darin allerdings Fukuyama folgend, in die Tradition der neomarxistischen Deutung von Hegels *Phänomenologie des Geistes* durch Alexandre Kojève. Dieser schlussfolgerte bereits zur Mitte der Vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts, dass der American Way of Life die Lebensweise sei, die der posthistorischen Periode eigen ist. Wobei die aktuelle Präsenz der Vereinigten Staaten die zukünftige 'ewige Gegenwart' der gesamten Menschheit präfiguriere. Im Zweifel, den Kojève dann in seinen späteren Fußnoten anmeldete und für den sich Derrida stark machte, bricht sich ein Historisch Imaginäres Bahn. Jenes Unbehagen stellt für den Blick auf das Unterfangen Debords einen steten Bezugspunkt dar. Kojève beschwöre förmlich eine Zukunft, so Derrida, die über das hinausführt, was man bis dahin Geschichte nannte. Er verspreche Historizität als Zukunft, wenn er in hegelianischer Manier formuliert, dass auch der posthistorische Mensch notwendig fortfahren muss, "die 'Formen' von ihren 'Inhalten' zu trennen, und zwar nun nicht mehr, um die letzteren aktiv zu verändern, sondern um sich selbst als reine 'Form' sich und den anderen, die als beliebige 'Inhalte' genommen werden, gegenüberzustellen".⁵⁷

⁵³ Derrida: 102.

⁵⁴ Vgl. Derrida: 89 - 90.

⁵⁵ Vgl. Derrida: 95 - 96.

⁵⁶ Derrida: 97.

⁵⁷ Kojève zitiert nach Derrida: 108. Jürgen Neffe greift einen solchen Gedanken in seiner aktuellen Marx-Biographie auf, wenn er auf die Bedeutung der Hegelmaschine als Motor der Marxschen Methode und die Aktualität seines Denkens zu sprechen kommt. Ihre Energie wird aus ständig neuen sich auftuenden Polaritäten und deren Ausgleich gewonnen. Es handelt sich um einen unendlichen Prozess, da sowohl der Sachverhalt absoluter Weisheit als auch des Endes der Geschichte in einem Zustand animalischer Behaglichkeit lediglich philosophietheoretisch erreichbar sind. Vgl. Neffe, Jürgen. *Marx: der Unvollendete*. München. C. Bertelsmann Verlag, 2017: 72 – 73.

Dialektische Praxis, die Kraft der Negation, sowie die Sehnsucht nach einem revolutionärem Umbruch waren im ausgehenden 20. Jahrhundert, in dem das Werk Warhols und der Essay Fukuyamas wie Abgesänge auf den Fortschritt der Geschichte klingen mögen und selbst rückblickend wie Zeitkapseln⁵⁸ funktionieren, angstvoll geleugnete, schon weitgehend vergessen gemachte Bezugsgrößen. Die Avantgarde, jener Sammelbegriff für die künstlerischen Bewegungen, denen ursprünglich daran gelegen war, die Kunst und das Leben wieder zu versöhnen, hatte sich durch den von ihr selbst in Gang gesetzten Prozess verschlissen. Sie hatte eine Übersättigung des Publikums mit ihrer abgenutzten Schockästhetik mitverschuldet. "Dank ihrer eigenen Aktivitäten über Jahrzehnte den Schrecken verloren", wie der Philosoph Rüdiger Bubner zum wiederholten Male 1989 konstatierte.⁵⁹ Vielleicht markiert das Auftauchen Warhols tatsächlich das letzte Kapitel eines schleichenden Endes der avantgardistischen Kunst, da die von Intellektuellen wie Michel Foucault nochmals beschworene Ästhetik der Existenz nach und nach der "Ästhetisierung der unmittelbaren Alltagsvollzüge"⁶⁰ Platz gemacht hat?

Zeitlebens hat sich Debord vor allem als Avantgardist und als Revolutionär entworfen und verhalten. Bei allem, was er unternommen hat, reflektierte er stets den Bezug seines Tuns zur Funktion der 'wahren Avantgarde', deren runtergewirtschaftetes Erbe die von ihm 1957 mitbegründete Situationistische Internationale angenommen hatte. Die Flucht wurde erst mal nach vorne angetreten. Entschuldungsmaßnahmen bedienten sich der gleichen Mittel, die in die Misere geführt haben. In der Geschichte der Organisation werden sie mitsamt notwendiger Bauernopfer und der Aufgabe mehrwertiger Figuren wie in einem Zeitraffer durchgespielt. Mit der S.I. ging es zunächst um die Aufhebung der Kunst im Hegelschen Sinne des Begriffs. Von der Kunst ausgehend versuchte sich die Gruppe daran, eine neue Lebenspraxis zu organisieren, die den ersten Schritt zur Revolutionierung des verarmten Alltagslebens darstellen sollte. Von Anfang an kurbelten die Situationisten dabei ihre Abspaltung vom zunehmend marktorientierten westeuropäischen Kunstbetrieb der beiden ersten Nachkriegsjahrzehnte an. Der Protestanspruch der neo-avantgardistischen Kunst verfällt aufgrund der Annäherung der Kunst an andere gesellschaftliche Untersysteme der Inauthentizität.⁶¹ Die Autorität von

⁵⁸ In Warhols jahrelangem Projekt der sogenannten *Time Capsules* verbindet sich die Bemühung der Aufbewahrung unmittelbarer Gegenwart mit dem komplementären Wunsch nach Vergessen und Entlastung. Mit Alltagsgegenständen gefüllte und versiegelte Pappboxen sind das anwachsende externe Gedächtnis einer ewigen Gegenwart; aufgehoben für eine zukünftige Archäologie der Urbanität. Vgl. dazu die Publikation *Andy Warhol's Time Capsule 21*. Katalog d. Ausstellung The Andy Warhol Museum, Pittsburgh und Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. Frankfurt a.M., 2003.

⁵⁹ Vgl. Bubner, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1989: 153.

⁶⁰ Bubner. *Ästhetische Erfahrung*: 148.

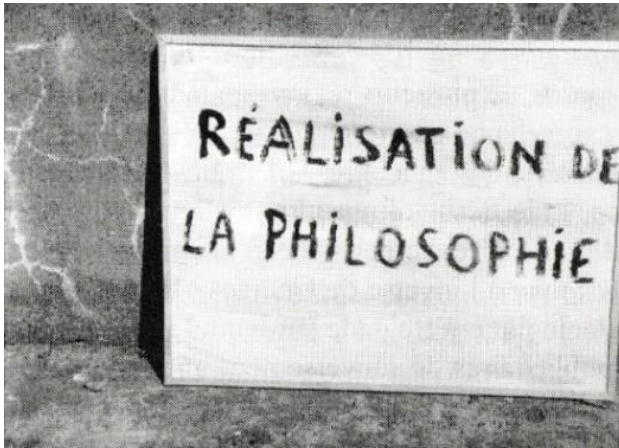
⁶¹ Vgl. Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 1974: 71.

Werkschöpfern war längst schon angegriffen; der Künstler als Priester einer absoluten Subjektivität nur noch ein Popanz der bürgerlichen Ideologie, welche auch das moderne Künstlerbild hervorgebracht hatte.

Debord, welcher sich als theoretischer Kopf der neuen multinationalen Gruppierung positionierte, war sensibel genug, diese virulente Entwicklung frühzeitig zu erkennen. Er unterstellte den Akteuren der kulturellen Szenen der Fünfziger Jahre pseudokritische Augenwischerei und Ersatzverzauberung zu betreiben. Diese Kritik zielte auch in die eigenen Reihen. Wo sie traf, hinterließ sie eine Schneise der Verächtlichmachung, stellte eine Herausforderung zum Schisma dar, die Hintertreiber in der eigenen Organisation bloß und sogleich als Saboteure ins historische Abseits. Debord und die Situationisten agierten bereits in dem Bewusstsein, dass die Neo-Avantgarde die Avantgarde als Kunst institutionalisiert und damit die genuin avantgardistischen Intentionen negiert.⁶² Dabei schonten sie zu allerletzt sich selbst. Stets um Abgrenzung zur passiv konsumierten Kunst bemüht, deren werkzentrierte Warenförmigkeit ihre Rezeptionsbedingungen bestimmt, befand Debord unter den Versuchen, die gemacht wurden seine Tätigkeit zu kategorisieren, allenfalls und paradoxerweise die Bezeichnung Filmemacher für zutreffend. Auf dem Gebiet des Films unternahm er tatsächlich die ersten Schritte einer programmatischen Aufhebung der Kunst. Mit den Mitteln des Films ging es ihm um eine Überwindung der konditionierenden Macht der konventionalisierten Bildsprache des Films. Zur theoretischen Unterfütterung seiner Ambition hat Debord vor allem geschrieben. Bezeichnenderweise existierte sein erster Film zunächst nur als geschriebener Text. Bei der Überlieferung aller seiner Kinofilme spielt die in Buchform gebrachte Veröffentlichung der Skripte eine ungewöhnlich wichtige Rolle. Parallel zu seinen Taten und 'Werken' existierte von Anfang an ein unablässiger Kommentar, der gleichzeitig mit soziologischem Gestus erklärend und in der Art eines Verfremdungseffekts merkwürdig distanzierend, absorbierend, häufig sogar hypnotisierend wirkt. Als ob etwas Anderes, Älteres und Größeres, das sich seiner bedient, durch ihn hindurch spräche und mechanisch Worte, Aussagen und Urteile stanze. Die litaneiartige Beanstandung des Alltagslebens seiner Zeitgenossen, denen das Kino eine eskapistische Ersatzrealität anbot, war essenzieller Bestandteil eines Experiments, das die Grenzen zwischen Film und verarmter Erfahrungswelt des Publikums aufsprengen wollte. Debords filmerische Tätigkeit leuchtet ein als Instrument mindestens doppelbödiger Sprachkritik. Ziel jeder kritischen Tätigkeit Debords war es, auf jenen Gebieten Diskussion zu erzeugen, wo schon kein echter Austausch mehr stattfand. Aus der Hand des jungen Antikünstlers stammen einige Collagearbeiten; Metagraphien genannt.

⁶² Vgl. Bürger. *Theorie der Avantgarde*: 80.

Gemalt hingegen hat Debord nur ein einziges Mal, um mit dieser ungelenten Geste zu veranschaulichen, dass alle Aktivitäten im Bereich der bildenden Kunst in der revolutionären Ära der 'Verwirklichung der Philosophie' (Abb. 5), in welcher sich Debord mit den Situationisten wähnte, obsolet geworden waren.⁶³



5 Guy Debord. *Gemalte Direktive* Nr. 2, Juni 1963.

Fragen der Architektur und des zeitgenössischen Urbanismus spielten neben dem Film und im Film verhandelt, die wohl wichtigste Rolle in den Überlegungen der Situationisten und Debords. Letzteren entweder im Feld der Architekturtheorie oder der modernen großstädtischen Flanerie (oder gar Promenadologie) abzuhandeln, würde seinem eigenen Anspruch ebenso wenig gerecht, wie wenn man ihn aufgrund des Vorzugs, den er für lange Perioden seines Lebens dem Schreiben gegeben hat, als Literaten kanonisieren wollte. Schreiben und Filmemachen, nach Auffassung Debords dem Schreiben eng verwandt, bedeutete für ihn vor allem Entwenden und Verkehren. Ein Text, der weitgehend aus Bruchstücken, seien es literarische Fragmente oder Filmschnipsel, zusammengefügt ist, rekontextualisiert diese für brauchbar erachteten Überbleibsel und führt sie neuen Bedeutungszusammenhängen und Verwertungsmechanismen zu. Das Plagiat ist deshalb notwendig, weil der Fortschritt es impliziert. „Es hält sich dicht an dem Satz eines Verfassers, bedient sich seiner Ausdrücke, beseitigt eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige.“⁶⁴ In dieser Methode, die Debord aus der Poetik Lautréamonts destilliert hatte und welche die Situationisten infolge ‚Détournement‘ nannten, verbindet sich eine historisch-wissenschaftliche Herangehensweise an das seinem ursprünglichen Feld entrissene Ausgangsmaterial mit einer poetischen Komponente, wie sie

⁶³ *Réalisation de la Philosophie* lautete die Aufschrift einer der gemalten Direktiven Debords aus dem Jahr 1963. Es handelt sich bei dieser Forderung um eine Paraphrase der Geschichtsphilosophie Hegels, welche Marx später zum Motto oder zu einer Parole umformulierte. Diese kann auch im Treppenhaus des Hauptgebäudes der Berliner Humboldt-Universität gelesen werden.

⁶⁴ Ducasse, Isidore. *Poesie*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 1979: 46.

neben der Collage, beispielsweise auch der filmischen Montage (man denke an Sergej Eisenstein) und literarischen Cut-Up-Experimenten eignet.

Das wirkt wie eine Analogie der etwa zeitgleichen Theorie des Autors bei Roland Barthes. Als wäre solches Denken gewissermaßen über die Pariser Atemluft zu inhalieren gewesen und hätte sich nur an entsprechenden Objekten materialisieren- oder in ihnen manifestieren müssen. Barthes unterscheidet die künstlerische Textproduktion, beziehungsweise die Arbeit am Material der Sprache als genuine Aufgabe des Schriftstellers, distinkt von anderen nicht-fiktiven Textgattungen, welche sich engagierter gerieren. Debord, in dieser Hinsicht der sich zwischen den Postulaten bewegende „Bastard-Typus“, den Barthes spätestens ab 1960 vor Augen hatte, führt die getrennten Bereiche in seinem Werk zusammen. Vom anthropologischen Standpunkt betrachtet, klassifiziert Barthes den Hybrid Schriftsteller-Schreiber als Nachfahren der verworfenen Dichter. In der Komplementärfunktion zwischen Zauberer und Intellektuellem fixiere sich eine für die kollektive Gesundheitsökonomie notwendige Krankheit.⁶⁵

2. Avantgarde - Revolution / Gesamtkunstwerk - Totalkunst: Ein Theoriedesign für Debord und ebenbürtige Kulturhelden

Entscheidend für Debords Positionierung als Avantgardist ist die Kernfrage der Lebenskunst und der praktischen Philosophie schlechthin, wie sie sich aus der Bemühung allen Philosophierens ableitet. Die Konsequenz aus der Fragestellung 'Was können wir wissen?' lautet unverrückbar „Was soll ich tun?“. ⁶⁶ Spricht man über das Werk Debords und seine Zeit muss man fast zwangsläufig zweierlei ergänzen: Wer darf es- und wer wagt es wie zu sagen? Wer kann- und will es überhaupt (noch) hören? Zu einer Zeit da Helden suspekt geworden waren und allenfalls noch zur Demontage oder Einschmelzung ihrer Baumaterialien dienten, gab er sich als einer der letzten seiner Art; unkorumpierbarer Virtuose der eigenen Erzählung. Es geht also um Entwurfsweisen der Subjekte angesichts von Unterwerfungsmechanismen. Darum, vorgefundene Praktiken der Befreiung für die jeweilige Gegenwart fruchtbar zu machen. Wie geht man infolge mit den gewonnenen Freiheiten um?⁶⁷

Zur Mitte des 20. Jahrhunderts begann Debord damit Möglichkeiten auszuloten, wie man in den Verlauf der Geschichte aktiv eingreifen kann. Wie lässt sich die eigene Geschichte gestalten, wenn doch der gesellschaftliche Zusammenhang, welcher das Dasein determiniert,

⁶⁵ Vgl. Barthes, Roland. „Schriftsteller und Schreiber (1960)“. In: Barthes, Roland. *Am Nullpunkt der Literatur – Literatur oder Geschichte – Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006: 108 – 109.

⁶⁶ Vgl. Schmid, Wilhelm. *Philosophie der Lebenskunst: eine Grundlegung*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1998: 21.

⁶⁷ So fragt Schroer. Vgl. „Ethos des Widerstands“. In: *Kunstforum Bd. 143*: 69.

der Ausbildung eines historischen Bewusstseins immer mehr zuwiderläuft? Alles, was man unternimmt, um dieser fatalen Tendenz Einhalt zu gebieten oder sie womöglich umzukehren, führt entgegen der Absicht nur dazu, ein äußerst flexibles Gesellschaftssystem, das man für diese Entwicklung verantwortlich erklärt, noch zu stärken. Die Situation ist nicht erst seitdem prinzipiell aporetisch. Politische Geschichte und Kunstgeschichte, zugespitzt in der Geschichte der Avantgarde, eint eine vergleichbare Demonstration. Der Versuch der Zerstörung der Kunst führte paradoxerweise zu ihrer Wiederbelebung aus dem Geist der Negation, wie der Modernespezialist Peter Gay am Beispiel Marcel Duchamps ausführt.⁶⁸

Im Sinne eines Revolutionsbegriffs, wie ihn Gerald Raunig in seiner Studie *Kunst und Revolution* erarbeitet, versteht sich die Revolution als unabschließbarer Prozess, der außerhalb des Staates entsteht.⁶⁹ Zwei eng miteinander verbundene Komponenten der revolutionären Maschine sind die des Widerstands und die der experimentellen Erprobung von Macht. Der Eintritt in den revolutionären Prozess ist zunächst der Anfang einer langwierigen Selbstentäußerung. Die Revolution verlangt von ihren Protagonisten eine asketische Disziplin um die Erbungerechtigkeiten der gesamten Menschheitsgeschichte, welche den alten Menschen noch durchdringen, abzuschütteln.⁷⁰ Das ausgebildete Bewusstsein beweist sich, indem es die Dinge und Ereignisse in seinem Einflussbereich weitgehend seiner Kontrolle unterstellt. Höchste Präzision gilt es darauf zu verwenden, nicht in die Fallstricke der Verlockungen eines falschen, unbewussten Lebens zu geraten. Sich nicht den Selbsttäuschungen hinzugeben, „die die historische Menschheit entwickelt hat, um sich an ihre Lage zu akkomodieren. Die Wahl einer Existenz in der Revolution schließt Verstummen wie Akkomodierung aus.“⁷¹ Die Konsequenz von Haltung und Stil wird zum Gradmesser für ästhetische Qualität und weltanschaulich-politische Integrität.

Es geht [...] um die ersten Schritte in ein scheinbar neues Terrain, auf dem alten Terrain gesetzt, gegen dieses alte Terrain ankämpfend und es zugleich nutzend, um es in etwas anderes zu verwandeln. [...] Der Landgewinn kann sich nur auf ein und derselben Immanenzebene abspielen, als einzig mögliche Plattform für Veränderung und Emanzipation, von der aus allerdings alles möglichst weitgehend umorganisiert werden soll, In diesem Scharnier zwischen Wirklichem und Möglichem werden stets beide Karten gespielt: 'Außerhalb des Maßes zu sein dient als eine destruktive Waffe (dekonstruktiv in der Theorie und subversiv in der Praxis); und jenseits des Maßes zu sein bedeutet eine konstituierende Macht.'⁷²

⁶⁸ Vgl. Gay, Peter. *Die Moderne: Eine Geschichte des Aufbruchs*. Frankfurt a.M.. S. Fischer Verlag, 2008: 194 – 196.

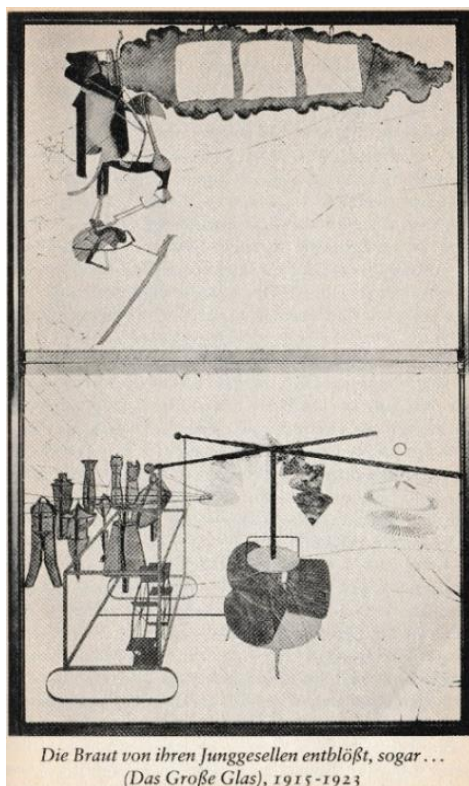
⁶⁹ Vgl. Raunig, Gerald. *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien. Verlag Turia + Kant, 2005: 23.

⁷⁰ Vgl. Sloterdijk. *Du mußt dein Leben ändern*: 610 - 611.

⁷¹ Sloterdijk: 611.

⁷² Raunig. *Kunst und Revolution*: 38.

Der Aspekt der Unabschließbarkeit und/oder Unvollendbarkeit macht den revolutionären Prozess dem Willen zum Gesamtkunstwerk vergleichbar. Möglicherweise ist Duchamps *Großes Glas*, welches von ihm selbst als definitiv unvollendet bezeichnet wurde, diejenige Junggesellen-Maschine⁷³ der Kunstgeschichte, an deren rein-imaginärer Funktionsweise sich solche Theorien auf der metaphorischen Ebene der Geschlechterdifferenz, der erotischen Anziehung und eines durch eine Spiegelachse in zwei Stockwerke getrennten energetischen zirkulären Austauschs zwischen unten und oben, am gründlichsten erfahrbar machen lassen (Abb. 6). Die untere Zone erfährt in solchen geschlossenen Kreisläufen eine Repression der oberen Hälfte. Zugespitzt ist das in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*, wo dem Verurteilten mittels einer Egge sein Urteil ad infinitum in den Rücken eingeschrieben wird.⁷⁴



6 Marcel Duchamp. *Das Große Glas*, 1915 – 1923.

Theorie und Praxis der Revolution sind dem Konzept des Gesamtkunstwerks äquivalent. Die moderne Form des Gesamtkunstwerks entwickelt sich in Auseinandersetzung mit jenen

⁷³ Von ihm selbst so genannt. Klar zu definieren als Maschinen, die kein Produkt fertigstellen, sondern es direkt wieder in den Fertigungsprozess einspeisen. „Die Produkte kreisen in der Maschine, das ist alles.“ Qrt. *Drachensaat: der Weg zum nihilistischen Helden*. Berlin. Merve-Verlag, 2000: 389 – 390.

⁷⁴ Vgl. die Darstellung in Harald Szeemanns Aufsatz „Junggesellenmaschinen“ aus dem Jahr 1975. In: Szeemann, Harald. *Museum der Obsessionen*. Berlin. Merve Verlag, 1981: 138 – 139. Werner Huck und Paul Gysin haben ein doppelstöckiges Modell dieser Foltermaschine gebaut, das in Anmutung und Funktionsweise dem *Großen Glas* verblüffend ähnelt. Vgl. die Abb. in: Phillips, Glenn; Kaiser, Philipp (Hg.). *Harald Szeemann – Museum der Obsessionen*. Zürich. Verlag Scheidegger & Spiess, 2018: 161.

geschichtsphilosophischen Modellen, welche die revolutionäre (totale) Praxis als einzigen Weg beschreiben, wie die verlorene Einheit des Lebens wiederhergestellt werden kann. In einer großen Synthese aller Gattungen der Kunst, mit deren Hilfe die in soziale Gruppen zersplitterte Gesellschaft zusammenkommen sollte, geht es um nichts Geringeres als eine Weltenrettung und den jeweils neuesten Typus Mensch.

Wie oben mehrfach angedeutet wurde, kann der Zugang zum Kern des Wirkens von Debord über den Begriff des Gesamtkunstwerks erfolgen. In einem grundlegenden phänomenologischen Essay zum Thema entwickelte Bazon Brock den Komplex Gesamtkunstwerk und Totalkunst - im Rahmen einer von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung zum immer heiklen Thema.⁷⁵ Brock fasst das Gesamtkunstwerk auf als *"das Konstruieren eines übergeordneten Zusammenhangs, die persönliche Verkörperung und die allgemeine Verpflichtung auf ein Ganzes zur alles beherrschenden Motivation werden zu lassen"*.⁷⁶ Aufgrund dieses hohen Anspruchs erscheinen die Heiligen, Genies und Führer, sowie diejenigen, die ihnen nacheifern, leicht insofern als sonderbar, als sie von ihrer Leidenschaft beinahe zwanghaft beherrscht werden. Per Definition handelt es sich um Helden-Kategorien, deren Tätigkeitsfeld kaum der innere Raum der Kultur ist, sondern das Andere, das Fremde. Der Held agiert auf dem Gebiet der terra incognita, das nicht durch die soziale Regel geschützt ist. Er steht an „der räumlichen Grenze des Sozialen, die er als Eroberer, Imperialist und Kulturstifter verschiebt“.⁷⁷ Die Aporie heroischer Ambition besteht darin, dass selbst die Individuen, bei denen dieses Wollen am stärksten ausgeprägt ist, nicht in der Lage sind, in ihrer Person und Rolle jene angestrebte Einheit von Denken, Wollen und Können mit Bezug auf ein umfassendes und übergeordnetes Ganzes zu verwirklichen. "Wo das dennoch gegen alle Erfahrung versucht wird, wird die Obsession zur Gewalt gegen andere."⁷⁸ Das Konzept des Gesamtkunstwerks steht *"für die dennoch, gegen alle prinzipiellen und historischen Einwände unternommenen Versuche Einzelner, den alten Traum wachzuhalten. Dennoch – bis zur heroischen Lächerlichkeit. Dennoch – bis zum anmaßenden Selbstopfer. Mit der pathetischen Geste des Dennoch."*⁷⁹

⁷⁵ Das Ausstellungsthema wurde im Jahr 2012 neu durchdekliniert. Titel der Schau im Wiener Belvedere 21 von Januar bis Mai desselben Jahres: *Utopie Gesamtkunstwerk*. Offensichtlich hatten sich die Parameter zur Begutachtung von Gesamtkunstwerken inzwischen nochmals deutlich verschoben.

⁷⁶ Brock, Bazon. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Katalog d. Ausstellung Kunsthau Zürich 1983. Aarau und Frankfurt a.M.. Verlag Sauerländer, 1983: 11.

⁷⁷ Vgl. Qrt. *Drachensaat*: 9.

⁷⁸ Brock. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“: 23. Brock schägt einen Bogen von Robespierre zu Hitler.

⁷⁹ Brock. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“: 23

Gesamtkunstwerke, um den Kern unserer Diskussion einzukreisen, existieren gemäß Brock nur als fiktive Größe; als in Sprache gefasste gedankliche Konstruktionen solcher Obsessionen. Das zur-Sprache-bringen des Ganzen ist eine Form der mythischen Erzählung. Ein weitergehendes Unterfangen, die Bilder und Gedanken über das ganze auch selbst, das heißt unter Einsatz der Existenz zu verkörpern, bezeichnet Brock als "Totalkunst".⁸⁰ Totalkunst stelle die Frage, was das Ganze soll, das sie thematisiert. Das jeweilige Werk muss die Antwort selbst geben. Es soll Kultur ermöglichen, ohne ihre Verbindlichkeit durch despotische Gewalt zu erzwingen. Die Beziehung zwischen Fiktion und Realität ist bis zu einer Grenze radikalisiert, jenseits der eine solche Unternehmung in totalitaristische Barbarei umschlüge. Auf der Grenze des eigenen Widerspruchs stehen zu können, macht den Helden aus. „Würde sich der Widerspruch auflösen, wäre er kein Held, sondern Verbrecher: der, dessen Tat die Gewalt ist.“⁸¹ An dieser Schwelle aber lassen sich die Konsequenzen mit hohem Evidenzgewinn herausarbeiten.

Entscheidendes Kriterium ist, ob ein Werk das Konzept 'Gesamtkunstwerk' thematisiert. Inwiefern es zu zeigen versucht, wie die Fähigkeiten des Menschen, sich selbst und seine Welt wahrzunehmen, so zusammenspielen, dass die Erfahrung eines übergeordneten Zusammenhangs deutlich wird.

Ein Gesamtkunstwerk ist nicht seine eigene Verwirklichung, sondern ein *Postulat* in Gestalt eines Gesamtkunstwerks, das gegen alle historische Erfahrung und prinzipiellen Einwände dennoch aufrechterhaltene Postulat, die Welt als Einheit zu verstehen und das eigene wie das Leben der anderen auf diesen Zusammenhang hin auszurichten.⁸²

Das Publikum spielt eine zentrale Rolle im Konzept des Gesamtkunstwerks, welchem immer auch die Intention zugrunde liegt, dem Auseinanderdriften der Wahrnehmungs- und Reflexionskultur entgegenzuwirken. Gesamtkunstwerke versuchen alle menschlichen Fähigkeiten zur sinnlichen und intellektuellen Erkenntnis zu stimulieren und auf eine Vision, ein Gedankensystem oder eine gemeinsame Aktion auszurichten. Wer aber Gesamtkunstwerke als soziale und politische Handlungsanweisungen verstehen will, verwandelt die hypothetisch konstruierten Zusammenhänge in eine Totalität. Er wird zwangsläufig totalitär - selbst dann, wenn er gegen die als mangelhaft empfundene Realität den denkbar besten Gegenentwurf zum Glück der Menschheit durchsetzen wollte.⁸³ Eine Antwort auf die Gefahr des Totalitarismus, der mit den faschistischen und kommunistischen Terrorregimen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur weltumspannenden existenziellen Erfahrung schlechthin wurde, gibt das

⁸⁰ Vgl. Brock: 24.

⁸¹ Qrt. *Drachensaat*: 11.

⁸² Brock: 25.

⁸³ Vgl. Brock: 28.

Konzept der Totalkunst. Die Beziehung zwischen Fiktion und Realität wird dadurch radikalisiert, dass die Konsequenzen thematisiert werden, die sich ergeben würden wenn man versuchte, die Entwürfe der Gesamtkunstwerke in die Lebensrealität vieler Menschen umzusetzen.⁸⁴ Der Wirklichkeitsanspruch des Werks des Totalkünstlers ist der eines Realexperiments. Das realexperimentierende Subjekt ist der Träger des Anspruchs auf Darstellung des Ganzen.⁸⁵

3. Aus dem Stand der Forschung

Das ‚Dennoch‘ im Konzept des Gesamt- und Totalkunstwerks nimmt Ausweglosigkeiten und Paradoxien ins Visier, wie sie sich in den originelleren Titeln der Studien ausdrücken, welche sich mit den Situationisten und Debord beschäftigen. Regelrecht ausgeplündert wurden vor allem die Sprachbaukästen der Revolutionsgeschichte und der Kriegskunst. Die Kartographie, beziehungsweise der Versuch die Demonstration Debords im Rahmen einer gängigen didaktischen Geschichtsmodelle travestierenden Diagrammatik von Raumtheorie oder Raumordnung nachzuzeichnen, wäre ein lohnendes, weil noch verhältnismäßig unerschlossenes Feld der Annäherung. Man würde damit jedenfalls der Faszination für Strategie- und Kriegsspiele, die unfertige Weltrevolution und das Verlorengehen im Unübersichtlichen gleichermaßen Rechnung tragen. Anregungen für ein solches ‚mental mapping‘ könnte man sich bei Calvin Tomkins‘ Biographie über Marcel Duchamp holen oder aus dem Roman des spanischen Schriftstellers Enrique Vila-Matas, *Dada aus dem Koffer*, extrahieren. Die Bedeutung und Verwendung historischer Schaubilder, aus Strategie- oder Kampfbegriffen bestehender Diagramme, Atlanten und Stadtpläne auf denen Einflüsse, Namen und eigene Eingriffe oder Landmarken verzeichnet sind, prägten bereits den Stil der Lettristen um Isidore Isou, vor allem durchwegs der Situationisten (auch der deutschen Gruppe SPUR) bis hin zu Debords Spätwerk. Hier sehe ich Ansätze, die prinzipiell interventionistische Strategie von Avantgarden und ihrer Vorläufer als Geschichte eines Wettlaufs mit dem Kapitalismus, dem Spektakel und anderen zuvor jeweils herrschenden Weltanschauungen und alten Regimen um die Kolonisierung und Überformung von Gebieten, letztlich jedes Winkels

⁸⁴ Brock macht den Begriff des Totalitarismus nicht an antihumanistischen Konzepten fest. Totalitarismus stelle vielmehr eine grundsätzliche Gefahr für diejenigen dar, die an die Identität von Idee, Bild, Gedanken und Wirklichkeit glauben. Die Missachtung der ästhetischen Differenz bedingt den Umschlag aufklärerischer Entwürfe in wahnhaftes, zerstörerische Systeme. „Totalitarismus ist im Kern Tugendterror.“ vgl. Stratmann, Nicole. *Bazon Brock der Selbstfesselungskünstler: Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens*. Weimar. VDG, 1995:70.

⁸⁵ Vgl. Brock: 30.

der Erde und des Privatlebens zu erzählen. Guy Debord ist fraglos ein Raumkünstler in einer langen Traditionslinie Getriebener und Vertriebener von Villon sowie Macchiavelli über den Kardinal de Retz und Marx bis zu Arthur Cravan und dem engen Jugendfreund Ivan Chtcheglov. Chtcheglov (a.k.a. Gilles Yvain) ist Kennern der Materie bekannt dafür, im Alter von 19 Jahren den Bau der „Hacienda“ gefordert zu haben. Ab dem Sommer 1959 verbrachte er einige Jahre als Patient in der Psychiatrie La Chesnaie in Chailles. Viel weiter weg konnte man auf dem Boden des Heimatlandes vermutlich nicht gewesen sein. An Debord schrieb er sogenannte ‚Briefe aus der Ferne‘ (Lettres de Loin).⁸⁶

Auch und vielleicht gerade deshalb, weil sich Debord als Pariser affirmierte, imponiert seine Rastlosigkeit. Die Folge der Stationen in Orson Welles Film *Mr. Arkadin*, dessen Beispiel in späteren Kapiteln diskutiert wird, welche sich mit der Auflösung und Historisierung der S.I. beschäftigen, gäbe für solche Studien ein brauchbares Muster ab. Seine Existenz als Reisender bringt sich dadurch zur Aufführung, dass man sie aus nachgelassenen Zeugnissen rekonstruiert. Im englischen Sprachraum gibt es eine Manier, situationistische Texte wie in einem Handbuch zusammenzustellen und mit halbironischer Geste als ‚User’s Guide‘ zugänglich zu machen. Sicherlich eine unmittelbare und nachwirkende Folge der vor allem in Großbritannien sehr starken sogenannten Pro-Situ-Bewegung, welche die DIY-Ästhetik des Punks zur Mitte der Siebziger Jahre prägte und von dort die Popkultur infiltrierte und um modifizierte Spielregeln bereicherte. Mit Verzögerung diffundierten Vertreter und ein spezifischer Stil von Wissensaneignung auch in den akademischen Betrieb.⁸⁷

Einige französischsprachige Titel fokussieren auf Debords an seiner Gesundheit zehrenden Leidenschaft für hochprozentige Alkoholika und stellen den Zustand und die Erfahrung der Trunkenheit in den Mittelpunkt. Ganz in der durch ein Rimbaud-Gedicht begründeten

⁸⁶ „Lettres de Loin“ heißt auch ein Kapitel in der biographischen Annäherung an Chtcheglov. Vgl. Apostolidès, Jean-Marie, Donné, Boris. *Ivan Chtcheglov, profil perdu*. Paris. Editions Allia, 2006: 89 – 107.

⁸⁷ Lohnend wäre es sicherlich die Geschichte dieses Einflusses zu schreiben. Bis zur Mitte der 1990er Jahre befanden sich sowohl die Partykultur rund um den vom Musiclabel Factory Records und von Tony Wilson finanzierten Club *Fac 51 Hacienda* in Manchester als auch das Experiment eigenwilliger Lehrformen an einigen englischen Universitäten wie Birmingham und Warwick auf Augenhöhe. Die *Hacienda* verdankte ihren Namen einer Forderung des Lettristen Ivan Chtcheglov, an dessen initiativen Beitrag zum situationistischen Projekt Debord lebenslang erinnerte. Lehrbetrieb, Theoriebildung, kulturelle Praxis und Party gingen im Idealfall ineinander über. Protagonisten und treibende Figuren dieser universitären Szene waren u.a. Nick Land und Sadie Plant, deren Studie über die Situationisten *The Most Radical Gesture* bereits 1992 erschien. Ein langer Artikel von Andy Beckett im Guardian vom 11. Mai 2017 beleuchtet dieses Umfeld und den Werdegang der wichtigsten Personen und Institutionen. Hier gibt es Ansätze auch zu einer übergreifenden Geschichte des sogenannten Akzelerationismus, der sich in Cyberfeminismus und Okkultismus nach dem Vorbild H.P. Lovecrafts verliert. Bekannte Vertreter zugrundeliegender Theorien in der bildenden Kunst sind z.B. Jake & Dinos Chapman, welche teilweise mit Nick Land kolaborierten. Vgl. zu diesem Komplex den Artikel <https://www.theguardian.com/world/2017/may/11/accelerationism-how-a-fringe-philosophy-predicted-the-future-we-live-in>. Vgl. dazu auch die Edition der philosophischen und belletristischen Texte von: Land, Nick. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987 – 2007*. Windsor Quarry, New York. Urbanomic & Sequence Press, 2017.

Terminologie des ‚Bateau ivre‘, des verlorenen Schiffs auf hoher See, welches ein Spielball der Wellen ist und unweigerlich zerschellen wird.

Unschwer kann man dem (vielleicht etwas ‚bemüht‘ wirkenden) Aufbau der Titelzeilen der vorliegenden Arbeit entnehmen, dass die These verfolgt wurde, Debord wie seine eigene Romanfigur zu betrachten und seine Taten in der Rezeptionsgeschichte des experimentellen, multiplen und portablen Romans verhandelt zu haben. André Rottmann erläutert in einem Katalogbeitrag über „Marcel Duchamps ‚Shandyismus‘“ diesen ‚Genrebegriff‘ als den avantgardistischen Praktiken der 1910er und 1920er Jahre „vorgängige Reflexion von Autorschaft“, welcher dazu dienen kann, „sowohl die Frage nach dem historischen Ort der Avantgarde als auch diejenige nach der Möglichkeit auktorialer Kontrolle erneut zu akzentuieren“.⁸⁸ Wichtig ist hierbei das „Konzept der Nachträglichkeit“. Erst in der nicht-identischen Wiederholung erkennt und realisiert man die in einem Ereignis angelegte Bedeutung. Der auf die Avantgarde folgenden Kunstproduktion kommt dann insofern eine gesteigerte Bedeutung zu, „als der Angriff auf den Status von Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft erst durch sie überhaupt verständlich würde“.⁸⁹ Vila-Matas schrieb in seiner oben genannten Erzählung *Dada aus dem Koffer* von 1985 eine kurze Geschichte der tragbaren Literatur als Geschichte der Avantgarde, die eine Geheimgesellschaft mit dem Namen „Verschwörung Shandy“ sei. Nach dem Vorbild von Duchamps *Boîte-en-Valise*, muss das Werk jedes Shandys in Miniaturform in einem Koffer transportiert werden können. Sich dem Kreis der Shandys zugehörig fühlen zu dürfen, erfordert einem klaren Anforderungsprofil nachzukommen. Debord übererfüllt die dort aufgestellten Kriterien. Als da sind: Alle Shandys müssen Junggesellen sein; *célibataires* im Sinne Duchamps. Ihre extreme, teils metaphorisch- und/oder symbolisch ausgelebte Sexualität darf also nicht auf Fortpflanzung ausgerichtet sein. Sie zeichnen sich durch Erneuerergeist, unermüdliches Nomadentum, intensives Zusammenleben mit ihren Doppelgängern und Kultivierung der Kunst als Unverschämtheit aus.⁹⁰ Die Bewegungen der Shandys in der Welt können nach dem Vorbild von Vila-Matas Werk kartographiert werden. Debord hat für ein solches Unterfangen, das eine Art Weltgeschichte individueller Freiheitsliebe wäre, mehr als nur einige wenige Hinweise hinterlassen.

⁸⁸ Rottmann, André. „Marcel Duchamps ‚Shandyismus‘“. In: Draxler, Helmut (Hg.). *Shandyismus. Autorschaft als Genre*. Katalog d. Ausstellung Secession Wien und Kunsthaus Dresden 2007. Stuttgart. Merz & Solitude, 2007: 190.

⁸⁹ Vgl. zu diesem Komplex Rottmann. Ebenda: 190 – 191, welcher Bezug nimmt auf Peter Bürgers Modell vom Scheitern der Avantgarde.

⁹⁰ Vgl. die Darstellung bei Rottmann: 184 – 185.

Debords zweite Ehefrau, die Situationistin Michèle Bernstein, hat einen ziemlich kurzen Zeitabschnitt in der Beziehung zu ihrem Mann, Anfang der Sechziger Jahre zum Stoff zweier handlungsgleicher Novellen gemacht, die sich nur im Tempus voneinander unterscheiden.⁹¹ Die Grenzen zwischen verhandeltem Privatleben sowie Plänen für öffentliche Skandale und ihrer Einbettung in Erzähltraditionen von der frühen Neuzeit bis zum nouveau roman lösen sich auf. Genau wie schon in den Memoiren des gemeinsamen Vorbilds Kardinal Retz, den Bernstein eingangs ihres Buchs zitiert. Retz als auch Laurence Sterne werden als Situationisten avant la lettre vereinnahmt. Das schmale literarische Gesamtwerk Bernsteins ist weniger eine wichtige biografische Quelle, darin man reale Personen wie den dänischen Maler Asger Jorn und den Soziologen Henri Lefebvre, Freunde und zeitweilige Wegbegleiter Debords, erkennen mag, als zum Produkt deklarierte ästhetische Theorie dialektischer Rhetorik. Die öffentlich charmant-zurückhaltend auftretende junge Frau mit dem an Jeanne d'Arc erinnernden Kurzhaarschnitt veranschaulichte, dass literarischer Erfolg planbar war, wenn man die Rezepte des Genres bediente. Mitnichten waren das Fingerübungen oder nur ein ‚Hoax‘ auf Kosten des Literaturbetriebs, wie man damals von Kritikerseite unterstellte. Bernstein fabrizierte einen ‚falschen‘ angesagten Roman, der in seiner Warenform die Kritik des Genres als überkommene Kunstform vor sich herträgt und gleichzeitig auf dem Buchmarkt ‚Beute‘ machte. Das heißt: Auch nicht schlecht verkaufte.⁹² Mir scheint dieses in seiner Manier recht strenge strategische Werk einer der wichtigsten Schlüssel zu Debord zu sein, den seine langjährige Vertraute unter dem Titel eines Rätsels der Öffentlichkeit übergeben hat, als das Publikum noch verschwindend wenig von Debord, seinem Umfeld und seiner Anmaßung wusste und wissen konnte. Gilles und Geneviève, die Ich-Erzählerin des Romans, sind nicht nur Doppelgänger des Paares Debord/Bernstein. Der Titel *Tous les chevaux du roi* ist einem bekannten englischen Kinderreim entlehnt, dessen Herkunft nicht exakt zu klären ist. Humpty Dumpty sitzt auf einer Mauer. Wenn er herunterfällt und zerbricht, vermögen alle Pferde und Männer des Königs ihn nicht wieder in seiner ursprünglichen Gestalt zusammen zu setzen. Eine volkstümliche und mehrdeutige Metapher dafür, was Figuren in einer Geschichte widerfährt und wie legitimerweise nur mit den Überresten solcher Wesen umgegangen werden kann. Jeder Versuch einer Rekonstruktion wird ein fundamental vom Ausgangszustand sich unterscheidendes Ergebnis zeitigen. Der Kunsthistoriker Roberto Ohrt weist auf die Figur des Humpty Dumpty in Lewis Carrolls Werk *Through the Looking-Glass (Alice hinter den Spiegeln)* hin, der

⁹¹ Bernstein, Michèle. *Tous les chevaux du roi*. Paris. Buchet / Chastel, 1960 sowie Bernstein. *La Nuit*. Paris. Buchet / Chastel, 1961. Deutsche Übersetzung des erstgenannten Romans: Bernstein, Michèle. *Alle Pferde des Königs*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 2015.

⁹² Vgl. dazu die Notizen im Anhang der deutschen Übersetzung von Bernstein, sowie des Übersetzers Anatol Vitouch. Bernstein. *Alle Pferde des Königs*: 105 – 113.

gegenüber Alice behauptet, dass es im Umgang mit Begriffen und ihren Bedeutungen einzig darauf ankommt, wer der Herr ist (Abb. 7).⁹³ Das spiegelt Hegel auf einem für weggelaufene Kinder verständlichen Niveau. Frei nach Nietzsche, etwa im *Zarathustra*-Kapitel über alte und neue Tafeln: Was in seiner fragilen Gestalt hoch oben auf einer Mauer sitzt und großspurige Reden schwingt, verleitet dazu, es herunterzustoßen oder zu ziehen, um zu gucken, was dann passiert. Dort liegt es dann zappelnd herum zwischen anderen zerborstenen Kreaturen und rätselhaft beschriebenen Scherben. Mitleid ist eher nicht angebracht.



7 Humpty Dumpty sitzt auf einer Mauer - noch. Illustration von John Tenniel, 1871.

Vincent Kaufmann, Professor für romanistische Literatur in St. Gallen, stützt sich in seiner Monografie über das Lebenswerk von Guy Debord, *Guy Debord: Die Revolution im Dienst der Poesie*, auf die Gesamtheit der Lebenszeugnisse des Franzosen. Sein sorgfältiges Vorgehen müsste eigentlich für eine historiografische Selbstverständlichkeit gehalten werden, wenn Kaufmann nicht ein knappes Jahrzehnt nach Debords Tod als einer der ersten Interpreten auffiele, denen an der Darstellung sowohl des inhaltlichen als auch des formalen

⁹³ Vgl. „Die Bedeutung ändern, den Erfolg verändern“. Nachwort von Roberto Ohrt in: Bernstein: 117 - 120. In Nick Lands Prosastück „Occultures“ ist der Humpty Dumpty Lewis Carrolls eine maskierte Version des dämonischen, zerbrochenen Hummpa-Taddum. Dieser ist ein Meister in der Beherrschung von Begriffen und Sprache, aber nicht von Zahlen. Vgl. Land. „Occultures“. In: Land. *Fanged Noumena*: 569 – 571. An dieser Stelle nur soviel zum okkultistischen Unwesen der Figur, von dem auch etwas in die Figur des Gilles/Debord einging.

Zusammenhangs dieser Dokumente gelegen wäre.⁹⁴ Als Ergebnis seiner akribischen Sichtung der nachgelassenen Bilder und Handlungen, sowie aller bis zu diesem Zeitpunkt verfügbaren Texte und Filme, die Debord selbst oder den Gruppen, an denen er beteiligt war, zugerechnet werden können, hat Kaufmann hellichtig die Kohärenz Debords als herausstechendes Merkmal seiner ‚Kunst‘ herausgearbeitet. Debords lebenslanges unbeirrbares Beharren auf denselben Fragen und Prinzipien mache die tragende Qualität eines Werks aus, in dem alle Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, von einer Sorge und Leidenschaft durchdrungen sind, die einen Willen zur Herausforderung begründen.⁹⁵

Das Verdienst von Kaufmann ist, dass der Grundkonsens jeder zukünftigen Auseinandersetzung mit Debord zuvorderst darin bestehen sollte, das Werk und die Person anhand der aufeinander bezogenen und ineinander verschränkten Manöver seines Lebens zu beurteilen. Insofern begründet der Literaturwissenschaftler argumentationsstark einen Imperativ nicht-fachspezifischer Auseinandersetzung mit vergleichbaren Phänomenen. Wie schon eingangs im Sinne einer Arbeitshypothese behauptet wurde, spiegeln Debords Kampagnen das dialektische Wesen des geschichtlichen Fortschritts. Hegel hat jenen Verlauf in seiner *Phänomenologie des Geistes* auf ein theoretisches Fundament gestellt. Karl Marx ist es zuzuschreiben, den Bewusstwerdungsprozess der Menschheit im *Kapital* mit wissenschaftlicher Gründlichkeit an die volkswirtschaftliche Realität des fortgerückten 19. Jahrhunderts angebunden-, dermaßen die Revolution des Proletariats ihrer historischen Notwendigkeit versichert zu haben. Es ging darum, jene ökonomischen Gesetzmäßigkeiten aufzudecken, die zur Entstehung und zur Entwicklung des Kapitalismus führten. Die gleichen Mechanismen, so führte Marx noch hoffnungsvoll aus, würden auch zu seiner Überwindung beitragen. Die Entstehungsgeschichte des Hauptwerks der Politischen Ökonomie ist eng mit dem Kampf der 1864 gegründeten Internationalen Arbeiterassoziation verbunden, den die Situationistische Internationale mit ihrer parodistisch-ernsten Namensgebung beerbte und in ihren Handlungen gleichsam wie das möglicherweise vielschichtigste und auf dem Boden tatsächlicher kultureller und politischer Umgestaltungsprozesse angesiedelte Reenactment der zweiten Jahrhunderthälfte nachstellte. Vorbildhaft wirkte Marx auf Debord nicht nur als

⁹⁴ Kaufmann gelingt die erste intellektuelle Debord-Biographie, ein ‚Leben und Werk‘-Buch, welches schnödem Biographismus eine Absage erteilt. Die bisherigen Lebensdarstellungen von Bourseiller, Hussey und zuletzt Merrifield bemühen sich zwar um eine möglichst lückenlose Darstellung der Ereignisse in Debords Leben, stellen aber kaum hinreichenden Bezug zwischen diesen und der spezifischen Ästhetik Debords her. Einzelstudien zu Debord beschränkten sich bisher meist auf seine Zeit als treibende Kraft in der L.I. und der S.I.. Die Standardwerke von Greil Marcus und Roberto Ohrt sind fraglos unverzichtbar, kommen aber dem ‚ganzen Debord‘ nicht auf die Schliche.

⁹⁵ Vgl. Kaufmann, Vincent: *Guy Debord: Die Revolution im Dienst der Poesie*. Berlin. Edition Tiamat – Verlag Klaus Bittermann, 2004: 9

Theoretiker, sondern auch als brillanter Stilist. Was immer als ein genuiner Praxisbeitrag zur Revolution zu werten ist.

Der 'autobiographische' Schriftsteller, als der Debord vor allem in seinem letzten Lebensabschnitt reüssierte, darf nicht von seiner frühen Tätigkeit als treibende Kraft zweier avantgardistischer Organisationen getrennt werden, denen die Literatur- und Kunstszene der 50er und 60er Jahre suspekt war. Diese weitgehend von anderen gesellschaftlichen Bereichen und Diskursen abgekoppelten Betriebssysteme waren dem gealterten Debord ebenso verdächtig und zuwider. Nur hatte er seine Strategie zwischenzeitlich den veränderten äußeren Bedingungen angepasst, die ein Leben als kritische Instanz, welche völlig außerhalb dieser Mechanismen stehen will, zunehmend erschwerten. Keineswegs zerfällt sein Werk in zwei Teile. Bereits als Gründungsmitglied der Lettristischen Internationale (im Folgenden auch L.I. genannt) übte Debord in den frühen Fünfziger Jahren im Kollektiv der Gruppe agitatorische und performative Talente, die er im Rahmen der dann primär revolutionär ausgerichteten Nachfolgeorganisation, der Situationistischen Internationale, als widerständige Redetechniken verfeinern sollte. Es galt der Gruppierung für die Gehalte der Programmschriften mit verschiedenen künstlerischen und a-künstlerischen Projekten Aufmerksamkeit zu erzeugen. Die Ernsthaftigkeit der Ausführungen sollte anfänglich mit spielerischen Mitteln unter Beweis gestellt werden. Was zunächst paradox klingt, gewinnt durch einen näheren Blick auf diese Unternehmungen, wie ihn die vorliegende Arbeit unternimmt, an Substanz. Mein Überblick stützt sich auf etwa zwei Dutzend Einzelstudien zu den verschiedenen Teilbereichen der Tätigkeit Debords. Herauszuheben sind hier die Untersuchungen von Greil Marcus, Roberto Ohrt, Antoine Coppola, Anselm Jappe, Simon Sadler, Boris Donné, Biene Baumeister Zwi Negator, Annette Urban, Jörn Etzold, McKenzie Wark, Jacopo Galimberti und Richard Barbrook. Neben einer vor allem in den letzten Jahren wachsenden Zahl monographischer Darstellungen seines Werks und mittlerweile ausufernder Rezeption im Web, gibt es nicht weniger als vier Biographen Debords: Christophe Bourseiller, Andrew Hussey, Len Bracken und Andy Merrifield.⁹⁶ Wer denkt da nicht gleich an die Anzahl der Evangelisten? McKenzie Wark spricht insgesamt von einem „steady rain of publications“ zum Thema seit 1987.⁹⁷ Max Jakob Orlich hat in beeindruckender Weise die interpersonellen Beziehungen der Lettristen und Situationisten unter die Lupe genommen, sowie die Theorie- und Praxis-Entwicklungen im

⁹⁶ Joseph Beuys, 1986 gestorben, hat übrigens ähnlich viele Biographen wie Debord ‚hervorgebracht‘. Welch riesiges Bedürfnis nach Konstruktion, Dekonstruktion, Hagiographie und Inquisition von mythisch-angelegten Nachkriegsk nstlerfiguren darf man in den erinnerungsversessenen Nachbarländern Deutschland und Frankreich vermuten?

⁹⁷ Vgl. Wark, McKenzie. *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. New York. Princeton Architectural Press, 2013: 8.

Spannungsfeld der jeweiligen Gruppenkontexte nachgezeichnet. Seine Studie *Eintritt, Austritt, Ausschluss* von 2011 kann man immer wieder zu Rate ziehen, wenn man den Überblick über die unterschiedlichen Temperamente und Positionen in der S.I. zu verlieren droht. Beziehungsweise Gefahr läuft, die ganze Geschichte als das Werk eines Einzelnen zu bewerten. Das war es definitiv nicht.

Insbesondere Wark und Barbrook überführen ihre akademische Debord-Lektüre in den Bereich ludisch-subversiver politischer Praktiken und zeitgenössischen Samplings kultureller Produkte und Positionen. Nicht von ungefähr geben beide Interpreten dem Selbstverständnis Debords als Strategiespieler breiten Raum. Der Tatsache bewusst, dass auch ihre Appropriationen des Werks und der aus ihm gezogenen Lehren zwangsläufig Akte der Rekuperation sind, stellen sie sich damit in die Tradition direkter ästhetischer und aktivistischer Nachfolge der Situationisten und Debords.⁹⁸ Angebote der Indienstnahme für spezifische, auch dezidiert parteipolitische Ziele, wie das bei Barbrook der Fall ist, werden dabei an den konkreten Eingriffsmöglichkeiten in gesellschaftliche Entwicklungen gewichtet und ausgelotet.⁹⁹ Wark scheute sich nicht, seine Publikationen durch die Zugabe aufwändig gestalteter Gimmicks anzureichern. Vordergründig kitschig, handelt solches Beiwerk unschwellig von der Spektakularisierung der Revolution aus politisch linker Perspektive, wie sie bereits Debord selbst als Fetischisierung eigener Beiträge denunziert hatte. Der Schutzeinband von Warks Aufsatzsammlung aus dem Jahr 2013 kann zu einem Postercomic entfaltet werden, welches die Ereignisse des Pariser Mai 68 in ikonischen, rostrot gefärbten und weiß gehöhten Bildern und parolenhaften Sprechblasen ‚feiert‘. Spielfeld des Mythos ist ein Faltpan des Sorbonne-Viertels in der ästhetischen Tradition psychogeographischer Karten. „When the legend becomes fact, print the legend.“¹⁰⁰ Nach dem Entwurf des Designers Peer Hansen wurde aus gleichem Anlass eine steif dastehende, genüsslich an einer Zigarette ziehende Guy Debord-Actionfigur mittels 3D-

⁹⁸ Barbrook mitbegründete 2007 die Gesellschaft Class Wargames, welche sich der Verbreitung von Debords *Jeu de la Guerre* verschrieben hat. Wark widmet sich in seinen beiden letzten Büchern *Molecular Red* und *General Intellects* den Herausforderungen des Anthropozäns auf der Basis einer an Debord geschulten Spektakel-Kritik, sowie anderen Denkern, die Lösungsansätze für die Probleme des 21. Jahrhunderts verhandeln.

⁹⁹ Im Mai 2017 trug Barbrook maßgeblich zur Entwicklung des Videospiele *Corbyn Run* bei. Auf der Basis des Erfolgs, den das Spiel hatte, wurde das Spiele-Studio Games for the Many gegründet, für welches Barbrook als Berater tätig war. Ab November 2017 begann er für die englische Labour Party als Digital Democracy und Games Strategist zu arbeiten. Seine Aufgabe bestand darin, die Partei durch Krisenplanung und Rollenspiele für Zukunftsszenarien, welche nach einem möglichen Wahlerfolg auf Labour zukommen könnten, regierungsfähig zu machen. Darüberhinaus sollen Entwicklungen spezifisch linkspolitischer Medien- und Kommunikationsstrategien unter Einbindung neuester Technologien angestoßen werden, um das vorherrschende neoliberale Narrativ zu durchbrechen. Barbrook steht als Autor hinter Jeremy Corbyns *Digital Democracy Manifesto*.

¹⁰⁰ Letzte Bildunterschrift auf der Innenseite des Schutzzumschlags. Wark, McKenzie. *The Spectacle of Disintegration: Situationist Passages out of the 20th Century*. London, New York. Verso, 2013.

Druckverfahren in breiter Farbpalette hergestellt. Als Vorlage diente ein Foto Debords, welches im Florentiner Stadtteil Oltrarno aufgenommen wurde. Das Multiple (Abb. 8), dessen Auflage auf 200 Exemplare limitiert ist und verlost wurde, hat das Zeug zum Sammelobjekt mit ‚Kultstatus‘. Bei Interesse kann man sich die Puppe maßstabsgetreu auch selbst ausdrucken lassen.



8 Guy Debord-Actionfiguren aus dem 3D-Printer von 2013.

Eine kaum zu bewältigende Flut an Veröffentlichungen, welche je nach Perspektive direkt oder indirekt den Anteil der Situationisten würdigen, vernachlässigen oder maskieren, erschien im Rahmen des Fünfzigsten Dienstjubiläums des Mai 68. Herausgegriffen seien Wilfried Loths Ereignisgeschichte *Fast eine Revolution*, sowie André Bertrands und André Schneiders Rekapitulation des Straßburger Skandals von 1966/67, welcher als Generalprobe der größeren Revolte im Jahr darauf betrachtet werden kann: *Mise à nu par ses célibataires, même*. Der Untertitel des Buchs machte hellhörig, wenn man sich zuvor unsicher war, warum man ausgerechnet Debord und Marcel Duchamp engführen sollte und sich kaum getraute, Andeutungen und Anspielungen zu machen. Wolfgang Kraushaars vierbändige Chronik *Die 68-er Bewegung International* kam im November 2018 im Klett-Cotta Verlag heraus. Auf circa 2.000 Seiten und in etwa 1.000 Abbildungen entfaltet einer der renommiertesten deutschsprachigen Experten zum Thema und Kenner der historisch-politisch-ästhetischen Zusammenhänge ein Panorama rund um den von ihm mitgeprägten Epochenbegriff. Eskalationsmechanismen und die Dynamik von Bewegungen werden dank umfassender Materialsammlung in ihrer Vielfalt samt ihren innewohnenden Paradoxien anschaulich. Trotz der globalen Vernetzung und Interdependenz des Protests imponiert die von Land zu Land differierende Eigenständigkeit der Zuspitzungen und Auswirkungen. Ob es sich künftig um ein Urmeter der Forschung oder einen weiteren Regalmeter zum Thema handelt, wird sich erweisen. Je nachdem, welche Fäden aus dem Knäuel des Vergangenen gezogen werden können.

Der Kreis der Rückblicke auf den Pariser Mai 68 schloss sich annähernd im Herbst 2018 mit der von Wolfgang Scheppe und Roberto Ohrt kuratierten Ausstellung *The Most Dangerous Game*, welche wie ein letztes Wort im Ausstellungsreigen des Jubiläumsjahres daherkam. Im Gesamtkonzept und im Rahmen der langjährigen Forschungsprojekte und Ausstellungen des HKW haben die Provokationen der Situationisten einen Platz gefunden, der ihrer bloßen Musealisierung mit einem lebendigeren Projekt entgegentritt. Der Ausstellungsparcours hievt die Aktivitäten der Gruppe bis 1968 ins Zentrum. Nicht im ausreichenden Maße wurde deutlich, dass die Geschichte nicht mit jenem notorischen Datum endet. Auch nicht schon 1972, dem Jahr der Auflösung der Situationistischen Internationale. Die dicht an dicht in Vitrinen exponierten Dokumente, Objekte und Kunstwerke deuten Weiterentwicklungen und die Geschichte der Rekuperation an, ohne das näher und damit ausreichend plausibel auszuführen. Spezifische Erkenntniszugewinne lieferten allerdings die Schaukästen im ersten Ausstellungsteil, welche sich der Rekonstruktion der sogenannten *Bibliothèque Situationniste de Silkeborg* widmen. Diese Sammlung stellte einen Versuch dar, grundlegende Quellen, Texte und Bücher aus denen die Situationisten Ideen schöpften, umfassend zu archivieren. Vom Anspruch zielte das auf Vollständigkeit ab, mindestens ein Exemplar noch des geringsten Handzettels oder Aushangs aufzubewahren. Die Ausbreitung der ausfindig gemachten Dokumente, ihre detaillierte Beschreibung im Begleitkatalog und kenntnisreiche Einordnung mahnt zur Genauigkeit im Umgang mit allen Aspekten und Dokumenten der Gruppengeschichte. Breiten Raum erhielten Aktivitäten einiger Gruppenmitglieder mittels subversiver Lohnarbeit vor allem im Bereich einer boomenden pornographischen Literatur zur Finanzierung der Gruppenaktivitäten und Veröffentlichungen beizutragen. Eine Zwischenwand bereite Dokumente von der Überwachung der am Aufruhr beteiligten Protagonisten und Gruppen durch kameragestützte Nachstellung und Verfolgung in Diensten der Überwachungsinstrumente des französischen Staats auf. Anschaulich wird der Aufwand an Material und Sondereinheiten, welchen eine funktionierende Demokratie den Mai-Aufständischen entgegenwarf. Da die Bilder sich so ähneln, ist man als deutscher Betrachter versucht, den Bogen zur Bekämpfung des RAF-Terrorismus zu schlagen. Fühlbar ist die Verunsicherung, wie man mit einer so plötzlich und heftig aufbegehrenden Jugend umgehen sollte.

Debord realisierte von 1952 bis einschließlich 1978 sechs unkommerzielle 'dokumentarische' Kinofilme in Schwarz-Weiß. Kurz vor seinem Suizid lenkt er noch die Arbeiten an einem ersten und letzten Fernsehfilm, der auf seine Kunst und seine Zeit zurückblickt. Ebenfalls ohne Einsatz

von Farbfilmaufnahmen, als ob er unter bewusster Missachtung technischer Möglichkeiten im Gegensatz von Schwarz-Weiß und Grauabstufungen gelebt und aufgelebt hätte - wie in den alten Filmen oder Hegel-Zitaten, die bei ihm zum Einsatz kommen.¹⁰¹ Es gibt konsequenterweise keine Farbaufnahmen von Debord, die sinnvoll zur Begutachtung seines Werks herangezogen werden können.¹⁰²

Man darf begründet behaupten, dass sich Debord als ein Wiedergänger von Karl Marx verstanden und stilisiert hat. Unbestreitbar jedenfalls trat er auf der Basis der Krisendiagnostik seiner Zeit als Theoretiker der Revolution in Erscheinung und versuchte sich gleichzeitig, integer ganz im Sinne der Marxschen Lehre - ausgehend von dessen Feuerbach-Thesen¹⁰³ - immer auch an ihrer praktischen Verwirklichung. Infolge der Erlahmung des revolutionären Moments in Frankreich nach dem Mai 1968 gewann die 'Historisierung' des vielleicht von vornherein zum politischen Misserfolg verurteilten Experiments, das Alltagsleben umzukrempeln und den Staat und die kapitalistische Wirtschaft niederzuwerfen, an Priorität. Es war für Debord weniger überraschend als für viele Weggefährten und andere handelnde Parteien eines weltumspannenden Aufruhrs, dass diese Unternehmung bald allerorten durch den Backlash der alten Mächte ausgehöhlt wurde. Die Bedingungen der Fortführung der Revolution verkomplizierten sich in dem Maße, wie die unterschiedlichen Kräfte und Interessengruppen einer Gesellschaft lernten, aus dem Umfeld von Gegenkulturen kommende Kritik zu integrieren, zu monetarisieren und zu kanonisieren. Ihr so den Giftzahn zu ziehen. Revolutionärer Furor verliert sich in einer vorgeblich gewogenen Aufmerksamkeit, welche die kulturellen Instanzen und politischen Agenten des Spektakels potenziell jeder Neuigkeit und jeder 'interessanten' Haltung entgegenbringen. Deutlicher als zuvor steht das Unternehmen Debords von da an unter den Vorzeichen des 'Dennoch', wie es Bazon Brock formuliert hat. Debord ist sich bewusst auf dem schmalen Grat zu wandeln, jenseits dessen alles, wie schon in der Essayistik Marxens beschrieben, zu einer Farce wird. Jedoch durfte niemandem, der nicht erklärtermaßen selbst an der Spitze der Revolution gestanden hatte, die Deutung derselben, sowie ein Urteil über die verwendeten und zukünftig noch zu wählenden Mittel erlaubt sein. Das Vorgehen Debords wird zunehmend präziser, indem er Kontrolle und Verantwortung für

¹⁰¹ Welch krasser Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Godard, dessen Filme ab Mitte der 60er in den Signalfarben der Pop Art schwelgen. Das hat Debord mit Orson Welles gemeinsam. *Johnny Guitar*, jener ‚intellektuelle‘ Western von Nicholas Ray aus dem Jahr 1954, welchen viele Regisseure der Nouvelle Vague schätzten, ist meines Wissens der einzige Farbfilm, aus dem Debord Sequenzen verwendete. Im Film Debords sind diese allerdings in Schwarzweiß zu sehen.

¹⁰² Eine Ausnahme stellt Philippe Sollers und Emmanuel Descombes filmische Hommage *GUY DEBORD, UNE ÉTRANGE GUERRE* aus dem Jahr 2000 dar. Der Film enthält eine einzige Farbfotografie von Debord, die wohl ohne sein Wissen während eines Mittagessens in Venedig aufgenommen wurde. Überprüfbar auf Sollers Website <http://www.philippesollers.net/une-etrange-guerre.html>.

¹⁰³ Vgl. hierzu Kapitel V dieser Arbeit, welches Debords Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* analysiert.

weitere Operationen von da an in Eigenregie übernimmt.¹⁰⁴ Aus dem Vordenker und primus inter pares mit verhohlenem Führungsanspruch wird ein Auteur; mehr und mehr eine richterliche Instanz. Die Crux ist, dass der Schlachtenlärm seiner Manöver, selbst wenn sie manchmal noch im Herzen von Paris exerziert werden, weitgehend ungehört bleibt. Wer ihn deshalb retrospektiv als Schreibtischterroristen verunglimpft, hat niemals die ambivalente Erfahrung medialer Hetzjagd bei gleichzeitiger Umgarnung als Gegenkultur-Celebrity gemacht oder durchdacht. Bemüht darum, einer Verwässerung und Verfälschung seiner Diagnosen entgegenzuwirken, entzieht Debord seine Aktivitäten und Person weitgehend vor dem Zugriff der Mächte und medialen Agenten des Spektakels. Fundamental wird spätestens ab dem Zeitpunkt, da die reale Hoffnung auf eine Revolution sich grundlegend zerschlagen hatte, die melancholische Komponente in Debords Werk zum Movens aller weiteren Aktivitäten.¹⁰⁵

Infolge eines vom Regisseur selbst verfüzten Aufführungsverbots waren die Filme Debords über 20 Jahre lang nur sporadisch zu sehen. Seit Ende 2005 liegt das filmische Werk in einer ausführlich kommentierten und qualitativ hochwertigen DVD-Edition vor.¹⁰⁶ Mit der Veröffentlichung der Filme und der sukzessiven Herausgabe seiner umfangreichen Korrespondenz, beides Projekte, die durch Guys Witwe Alice Becker-Ho angeschoben und wohl zu Recht argwöhnisch kontrolliert wurden, steht das Gesamtwerk Debords heute nahezu komplett als Quellenmaterial zur Verfügung.¹⁰⁷ 2006 erschienen alle Texte Debords, der L.I. Und S.I. unter dem Signet einer Gesamtausgabe *Guy Debord Œuvres* bei Gallimard. Die *Bibliothèque nationale de France* ehrte Debord 2013 mit einer umfassenden Ausstellung in der Site François Mitterrand. Bereits zuvor wurde der Nachlass in den Stand eines Nationalen Kulturschatzes erhoben. Allerdings erst dann, als konkrete Pläne der US-amerikanischen Yale University durchsickerten, das komplette Archiv Debords für zig Millionen Dollar anzukaufen. Wie auch immer: Eine große Kulturnation umarmt noch all ihre Kinder, die abenteuerlich verloren gehen wollten und sich der Gesellschaft und dem Zeitgeist entgensetzten. Niemand

¹⁰⁴ 'Aussagenurheber mit Verweis auf sich selbst' würde Bazon Brock das etwa nennen. Wieviel Max Stirner in Debord ist, wird in Kapitel VI der vorliegenden Studie verhandelt.

¹⁰⁵ Vgl. auch: Etzold, Jörn. *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*. Zürich-Berlin. Diaphanes, 2009: „Inszenierungen der revolutionären Melancholie“ nennt es Etzold auf Seite 18.

¹⁰⁶ Ein für die Filmgeschichte "überaus glückliches Ereignis", wie der Filmkritiker Michael Jeismann die Veröffentlichung bezeichnete. Jeismann, Michael. "Der Teufel möglicherweise". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Februar 2006: 46. Der französische Regisseur Olivier Assayas, der in seinen eigenen Spielfilmen den Situationisten Reverenzen erweist, hat sich um die Veröffentlichung der Filme Debords verdient gemacht. In einem Interview führt er auch seine Vorliebe für die Filme Andy Warhols bis 1968 aus. Geschickt umgeht er den direkten Vergleich zwischen Warhol und Debord, indem er die jeweils spezifische ästhetische Demonstration in den Vordergrund seiner Argumentation stellt. Vgl. den Dokumentationsband *Autour des Films (Documents)*. Darin: „L'oeuvre cachée: Entretien avec Olivier Assayas par Enrico Ghezzi et Roberto Turiagliatto“: 117 – 118.

¹⁰⁷ Viele Texte Debords sind zudem in die deutsche und englische Sprache übersetzt, was dem deutschen Kulturhistoriker den Umgang mit den Ursprungstexten erheblich erleichtert. Verdient gemacht hat sich darum für den deutschen Sprachraum vor allem die Edition Nautilus im Verlag Lutz Schulenburg.

muss sich seitdem mehr auf die Suche nach geheimen Dokumenten machen. Vielmehr schließt sich die Frage an, wie mit solchen Nachlässen und persönlichen Großarchiven, sprich der notwendigen kulturhistorischen Narrativierung von Hinterlassenschaften radikaler Utopien und Utopisten verfahren wird.¹⁰⁸

Es ist gegenwärtig nicht mehr annähernd so mühevoll, den Spuren Debords nachzugehen, wie in der Anfangszeit der Erforschung seiner Lebensumstände und Taten. Wie noch in der zweiten Hälfte der Neunziger Jahre als *Lipstick Traces*, das Buch von Greil Marcus über die Situationisten-Nachfolge im englischen Punk als subversiv-affirmatives Gesamtphänomen, die Situationisten aus einer zeitweiligen Versenkung geholt hat. Der Interpret betreibt weder Spekulation noch länger eine Geheimwissenschaft. Die 'Frühzeit' der Debord-Deutung ist noch weitgehend von Mystifizierung und Legendenbildung überlagert, welche einen möglichst objektiven Blick auf Person und Werk zwar verstellten, allerdings nach wie vor wichtige Aspekte in der Erzeugung und der Betrachtung seiner Person als rätselhaftes, scheinbar anachronistisches Phänomen darstellen. Teilweise wurden diese Annäherungen von Debord selbst noch zu Lebzeiten kommentiert und gesteuert.¹⁰⁹ Der Entzug und damit die erschwerte Verfügbarkeit der Werke über einen langen Zeitraum hinweg sind essenziell bei der Interpretation derselben, vor allem aber ihrer Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte zu berücksichtigen. Verfemung, Verknappung und Verfügarmachung nach Gutdünken scheinen doch konstitutionell für Mystifizierung zu sein.

Debords Schreibstil, so urteilt Kaufmann, kommt mit seinem Lebensstil zur Deckung. Wenn man davon sprechen kann, dass das Werk Debords ins Leben übergeht, so gilt umgekehrt, dass sein Leben sich durch die Formen bestimmen lässt, die ein Werk vorgibt, welches das eigene Leben von Anfang an zu einer abenteuerlichen Erzählung macht und zur Legende stilisiert. Kaufmann würdigt Debord vor allem als einen Erfinder von Formen. Er wird damit dem Bemühen der Schlüsselfigur gerecht, die sich stets verweigerte, wenn es darum ging Teilaspekte ihres Schaffens für eine bestimmte politische Tendenz isoliert zu betrachten. Das gilt insbesondere für die Spektakel-Theorie, die geradezu wie ausgedörrt und blutleer wirkt, wenn

¹⁰⁸ Bis zum 6. Mai 2018 lief im Getty Research Institute Los Angeles die Ausstellung *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, welche auf dem Nachlass des Kurators basierte und anhand der sich ähnliche Fragen durchdeklinieren lassen, wie bei der Debord-Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France. Verwiesen sei hier auf den klugen Artikel von Müller-Helle, Katja. „Mad Man zieht in Hollywood ins Museum“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. März 2018: 13.

¹⁰⁹ Das Schreiben über Debord ist oft noch immer dadurch motiviert, sein Denken zu instrumentalisieren. Ebenso verhält es sich mit dem insgeheimen Konsens des Ausschweigens über seine Person, wie er vor allem in universitären Kreisen lange Zeit vorherrschte. Das zur Verfügung stehende Wissen bleibt hier konsequent ungenutzt, da seine Anwendung lange Jahre offenbar nur Schaden an der eigenen Reputation versprach.

man nichts über die Kontexte erfährt, in die Debord sie mit der Veröffentlichung seiner ungewöhnlichen Paragraphensammlung gestellt hat.

Der Konflikt, den Debord zeitlebens mit einem gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang unterhält, den er an der Schwelle der Sechziger Jahre unter dem komplexen und ambivalenten Begriff des "Spektakels" genauer zu analysieren beginnt, tritt als ein Projekt absoluter Freiheit zutage, welches sich der Widerlegung des Blicks der spektakulären Gesellschaft, der identifizieren und anpassen will, gewidmet hat.

Debord wollte dem Spektakel nie Zugeständnisse machen, er hat es abgelehnt, darin sichtbar hervortreten. Zu diesem Zweck hat er eine Lebenskunst entwickelt, die man als klandestin bezeichnen kann.¹¹⁰

So gut wie unfassbar zu sein und keine sichtbare Rolle in der Gesellschaft zu spielen macht die Authentizität der Lebensführung Debords aus. Wahrheit erwächst für ihn dort, wo sich ihr nichts mehr entgegensetzt. Sie leitet sich aus einem Kampf ab, in dem klargemacht werden musste, dass sich Debord nur mit sich selbst identifiziert. Kaufmann sieht diese Demonstration, welche er mit dem Absolutheitsanspruch Jean-Jacques Rousseaus vergleicht,¹¹¹ als ein nicht zu befolgendes Beispiel, das "nur deshalb exemplarisch (ist), weil er sich ein unnachahmbares Leben erfunden hat. Dieses besteht aus einer Vielzahl von Taten aber auch von Worten, von Schriften und Bildern, die allesamt seine Leidenschaft für Singularität und Freiheit bekunden."¹¹² Demgegenüber stehen die Zuschauer, die mit dem gestanzten Bild ihres eigenen passiven Lebens konfrontiert sind, welches das Spektakel für sie vorsieht.¹¹³

Konsequent untersucht der Theaterwissenschaftler Jörn Etzold in einer der auch schon nicht mehr allerneuesten ausführlichen Studien Debord als einen Allegoriker, der nicht beerbt werden kann und will. Dieser inszeniere sich sozusagen „als ein letzter Souverän des Barock ohne Volk und ohne Land“.¹¹⁴ Sicher geht es damit um den tragischen Ballast einer modernen Subjektivität, deren Aneignung barocker Fülle, zwangsläufig nurmehr eine „maskenhafte Neubelebung“¹¹⁵ sein kann. Die melancholische Dimension dieser Demonstration verwehre jede Form von Erlösung. Debord gewähre keine Absolution. Als Autor, Objekt und Zuschauer einer Inszenierung, welche die Aporien seiner Epoche ausstellt, führe Debord ein Spiel mit der Endlichkeit und Begrenztheit des Menschen auf.¹¹⁶

¹¹⁰ Kaufmann. *Guy Debord*: 13.

¹¹¹ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 290 - 295.

¹¹² Kaufmann. *Guy Debord*: 351.

¹¹³ Vgl. Jeismann. "Der Teufel möglicherweise". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 46.

¹¹⁴ Etzold. *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*: 15.

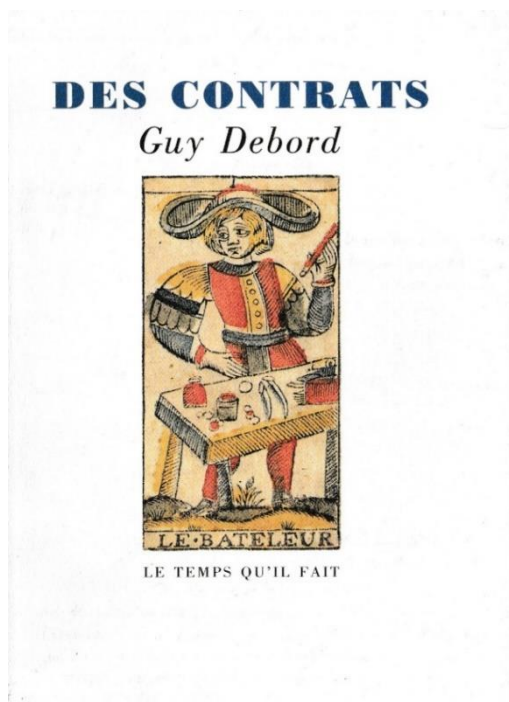
¹¹⁵ Etzold: 15.

¹¹⁶ Vgl. Etzold: 16 - 17.

NACHLASS

Das letzte Selbstbildnis eines Spielers - *LE BATELEUR*

Auf der vorletzten beschrifteten Seite des 1995 nach seinem Tod veröffentlichten Büchleins *Des Contrats* ist ein Brief Guy Debords an seinen Verleger Georges Monti abgedruckt, welcher vom 27. November 1994 datiert. In diesem Anschreiben wünschte sich der Avantgardist als Titelbild des schmalen Bandes über seine Filmverträge mit der eigens zur Finanzierung jener Projekte gegründeten Produktionsfirma seines Freundes und Mäzens Gérard Lebovici, die Abbildung der ersten Karte des 'Tarot de Marseilles'. Sie stellt einen Gaukler oder Magier, französisch ‚Le Bateleur‘, dar (Abb. 9). Dieser laut Debord geheimnisvollsten und schönsten Figur des Spiels sprach derselbe Eigenschaften zu, die den weiteren Gang der Dinge beeinflussen können. "Quelque chose que l'on pourrait voir comme une certaine maîtrise de la manipulation", wie er sich ausdrückte.¹¹⁷



9 Bucheinband Vorderseite von *Des Contrats*, 1995.

Am 30. November, also nur drei Tage nach seinem Brief, nahm sich Debord, der seit einigen Jahren an einer wahrscheinlich alkoholinduzierten, progredienten Nervenkrankheit litt, das Leben, indem er sich eine Kugel ins Herz schoss. Im Herbst desselben Jahres war er beileibe nicht der einzige Suizident unter den Intellektuellen Frankreichs.

¹¹⁷ Debord, Guy. *Des Contrats*. Cognac. Le Temps qu'il fait, 1995: 65.

Im Bewusstsein der Bedeutungsaufladung ihrer Tat, brachte sich die nur wenige Jahre jüngere Philosophin Sarah Kofman eineinhalb Monate zuvor, exakt am Datum des 150. Geburtstags Friedrich Nietzsches um. Gilles Deleuze, Jahrgang 1925, mit welchem Kofman unter anderem das Interesse am Werk des Zarathustra-Autors verband, folgte Ende 1995. Auch er, der dem ‚Diktat des Hegelianismus‘ seine Auffassung der Heterogenität und ein ‚Denken des Werdens‘ in Querverbindungen entgegensetzte, war wie Debord unheilbar krank. Ab einem gewissen Punkt schlägt die Freiheit und zusätzliche Stärke, welche man durch chronisches Leiden gewinnen kann, ins Gegenteil um. Ein alphabetisch angelegtes Interview mit seiner damaligen Ko-Autorin Claire Parnet handelte für Deleuze so zentrale Begriffe wie Krankheit - ‚M‘ wie Maladie - und Müdigkeit ab. Bereits zum Zeitpunkt des Gesprächs, welches 1988 als Film aufgezeichnet wurde, dachte Deleuze über seinen Einfluss in posthumen Kategorien. Insbesondere erhellend, so mag man auch im Bezug auf das hier verhandelte Thema formulieren, können nachgelassene Worte in Medien wirken, deren man sich zu Lebzeiten skeptischer bedient hätte.¹¹⁸

Besagte Anweisung, die Debord noch kurz vor seinem Freitod gegeben hatte, war eine testamentarische Verfügung. Dieser sollte entsprochen werden, wie er es zu Lebzeiten von seinem jeweiligen unmittelbaren Umfeld, das sich auf die Zusammenarbeit mit ihm eingelassen hat, gewohnt war. Kraft seiner Identifikation mit einer Symbolfigur der Täuschung und des Scheins, die gleichzeitig aufgrund der ihr beigegebenen Attribute Konnotationen von Spiel und Kampf weckt, verweist der Situationist mit seiner Bildauswahl, hinter der sich ein Auftrag an den Leser verbirgt, auf ein Pandämonium subversiver Vorbilder, dessen er sich lebenslang zur Konstruktion und Mythifizierung der eigenen Existenz bediente. Die Liste der Bewunderten ist so lang wie die Namen berüchtigt sind. Villon, Machiavelli, der Kardinal Retz, Charles Fourier, die deutschen Philosophen Hegel und Marx, Lautréamont; um hier in loser Reihung einige zu nennen, die zum Teil bereits im Einleitungskapitel dieser Studie Erwähnung fanden. Hinzugefügt sei an dieser Stelle auch schon Max Stirner, Autor von *Der Einzige und sein Eigentum*, dessen Relevanz zu diskutieren bleibt.

Mit der subtil gestalteten Spielkarte auf dem Einband klappt man förmlich ein Lebenswerk auf und zu, in dessen Zentrum die Arbeit an der eigenen mysteriösen Existenz vor dem Hintergrund einer düsteren Epoche steht. Das ausgehende 20. Jahrhundert, aus eurozentrischer Perspektive betrachtet, vordergründig eine Zeit, die als ungewöhnlich lange Friedensperiode mit steigender

¹¹⁸ Vgl. Deleuze, Gilles. *L'Abécédaire – Deutsche Ausgabe*. 3 DVDs / 453 Minuten. Fridolfing. Absolut MEDIEN, 2009. Vor allem die Begriffe ‚M – Maladie‘ und ‚Z – Zigzag‘. Der letzte Buchstabe des Alphabets ähnelt dem Blitz, welcher sich als Differenz vom verdunkelten Himmel absetzt. Das Interview mit Deleuze wurde erstmals 1995/96 auf ARTE ausgestrahlt.

Prosperität in Erinnerung ist, war Debord suspekt. Der Prozess, sich zu einem unabhängigen Individuum herangebildet zu haben, welches unter den Menschen seiner Lebensspanne allein sich selbst Rechenschaft schuldig war, kann in seinem Falle nicht von der konsequenten Konstruktion des Selbstbildes auf der Basis von Analogien getrennt werden. Der Wahlpariser erwies sich nicht nur als Meister in der Kunst des Selbstporträts, welches, wie noch zu belegen sein wird, aus Schichtungen und Überblendungen entstand. Indem er von eigenen und ebenbürtigen Taten berichtete, breitet er vor dem Leser gleichermaßen das Panorama seiner Gegenwart und ganzer Zeitalter aus. LE TEMPS QU'IL FAIT heißt der Verlag Montis und so steht es einen Zentimeter unterhalb der Abbildung und bündig mit ihren seitlichen Rändern übereinstimmend, auf dem Bucheinband. Darin kann man sicher mehr als nur eine triviale Anspielung auf das Wetter und seinen Einfluss auf die Arbeitsbedingungen sehen.¹¹⁹

Bewandert in der strategischen Kunst der Kriegführung und geschickt im Fintieren, hat Debord die Tendenzen zum Vergessen und zum geschichtlichen Stillstand lebenslang kritisiert und bekämpft. Sein Projekt stellte sich dabei in die Nachfolge seiner erklärten historischen Vorläufer, die allesamt als skrupellose Neuerer des Denkens und der Form Geltung erwarben und teilweise bis heute den zweifelhaften Ruhm der Verworfenen teilen. Mit der finalen Wahl einer Spielkarte, deren Symbolfigur aufgrund der ihr zugeordneten Werkzeuge auch die künstlerische und literarische Tätigkeit verkörpert, verweist der Autor die Nachfolgenden, die vielleicht noch vergleichsweise unbeschriebene Blätter sind, auf seine Geschichte, in der er sich selbst als Solitär einer Kunst der kohärenten Lebensführung preist. Mit ihm kommt diese Erzählung in gewisser Weise wieder auf ihren Ursprung zurück. Mit nicht weniger als fünf leeren Seiten endet eine Broschüre im Umfang von nur 72 leicht körnig angerauhten Papieren. Bewusst frei gelassener Platz für eigene Ideen und Hinzufügungen des Lesers, darf man vermuten, wenn man dem Autor ein Mindestmaß der Feinheiten und Sorgsamkeit einiger seiner literarischen Idole unterstellt.¹²⁰

Deutlich prangt mittig am Kopf der Karte in einem separaten Feld die Ziffer „I“. Sie mag für Singularität sprechen. Möglicherweise aber auch für den primus inter pares; eine Reputation und ein Rang, die Debord für sich beanspruchte seit er die Situationistische Internationale 1957 mitbegründete. Auflösen sollte er diese Truppe dann quasi im Alleingang. Auch dafür gibt er sich in Selbstzeugnissen die Bestnote. Das erste Bild nach dem Ableben, mit welchem Debord

¹¹⁹ Den unabhängigen, 1981 gegründeten Verlag gibt es noch. Ihren Namen verdankt die Edition dem einzigen Roman des bretonischen Dichters und Übersetzers Armand Robin aus dem Jahr 1942, welcher im Milieu hart arbeitender bretonischer Bauern zur Mitte der Dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts spielt.

¹²⁰ In einem Manuskript aus dem Jahr 1974 hat Debord die Namen seiner literarischen Vorbilder auf einer Erdteilkarte aus einem englischsprachigen Weltatlas verzeichnet. Vgl. Abb. 16 in: *Guy Debord: un art de la guerre*. Paris. Gallimard, 2013: 45.

über sich handelt, ist hier nicht der schwammige Körper eines notorischen Trinkers, welcher der Bonvivant zweifelsohne und in Missachtung seiner körperlichen Gesundheit war, sondern ein jugendlicher Magier mit dichtem blondem Haar und hübschem Gesicht. In ihrem Kontext impliziert diese Abbildung, dass man es mit der Sonderform einer siegreichen Wiederauferstehung zu tun hat. Wer so etwas schafft, hat beinahe ein mythisches Alleinstellungsmerkmal und reklamiert gegebenenfalls Zugriffsvorrecht auf beredte Bilder. Der indifferente großäugige Blick des Artisten schweift nach links aus dem beengten Bildgeviert der Spielkarte. Sein Antlitz ist nicht in dem Maße der Vergangenheit zugewendet, wie jenes des ‚Engels der Geschichte‘. Und doch handelt es sich um eine der Tuschezeichnung von Paul Klee von 1920 gar nicht so unähnliche Erscheinung. Für den deutschen Philosophen Walter Benjamin war Klees *Angelus Novus* von metaphorischer Bedeutung für sein fortschrittskeptisches Geschichtsverständnis.¹²¹ Er eignete sich die Grafik des Schweizers (Abb. 10) vergleichbar durch Interpretation an, wie Debord mit der alten Spielkarte verfuhr.



10 Paul Klee. *Angelus Novus*, 1920.

Wo nach Lesart des gebürtigen Berliners der fragile Engel Klees mit Schrecken die sich aufhäufenden Trümmer einer einzigen Katastrophe, die die Geschichte ist, sieht und aufgrund des von vorn wehenden starken Windes seine unterentwickelten Flügel nicht mehr schließen kann, verhält sich der Gaukler - ganz älterer Bruder des Stummelflüglers - keineswegs so passiv. Gleichfalls jung noch an Jahren, ist er ein sichtlich robuster Kerl, der über

¹²¹ Wortwörtlich ist das nachzulesen im Aufsatz von 1940. Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. In: Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977: 255.

Handlungsoptionen verfügt. Klees Engel versucht, die grausam klare Sicht auf Schrecknisse durch krampfhaftes, anatomisch seltenes oder nur in Extremsituationen vorkommendes gleichzeitig nach innen- und außergehendes Schielen zu vermeiden. Der Gaukler, welcher seine Rolle gründlich einstudierte, hat das nicht nötig. Ein geübter Blick kann bei Bedarf lässig aufgesetzt werden und ist Teil der Maskerade und seiner Show. Er tut gradeso, als ob ihn nichts anzufechten vermöge.

Fragt man weiter und gezielt danach, woher man in der europäischen Aufklärung solche vielsagenden Seitenblicke kennt, so kann man ein weiteres Verwandtschaftsverhältnis zum Titelblatt von Francisco de Goyas *Caprichos* konstruieren (Abb. 11). Dieses zeigt den spanischen Maler auf dem Höhepunkt seiner Einbildungs- und Schaffenskraft mit steifem, die obere Bildhälfte des Blatts dominierenden Zylinder, nahezu im Vollprofil.



11 Francisco de Goya. Blatt 1 *Caprichos*, 1793 – 1799.

Gegensätzlicher könnten zwei Kopfbedeckungen kaum sein, wie die seinerzeit hypermoderne Hutmode des Spaniers, die ein neues bürgerliches Selbstbewusstsein signalisiert, und der großkrepelige, verbeulte Deckel des Gauklers. Dessen Aufmachung ist augenscheinlich noch voll und ganz dem europäischen Mittelalter verhaftet. Goyas Schielen bezieht den jeweiligen Betrachter des verschreckenden Grafikzyklus, den er ausgangs des 18. Jahrhunderts gemacht- und auf dem freien Markt feilgeboten hat, mit ein. Lediglich 27 Exemplare der Serie konnten 1799 über die Theke eines Schnapsladens in seinem Wohnhaus verkauft werden, bevor er die *Caprichos* aus Angst vor der Inquisition aus dem Verkehr gezogen hat. Unter anderem dem Einfluss Baudelaires geschuldet, sollten sie ihre inspirierende, zugleich romantische und

illuminierende Wirkung erst zur Mitte des kommenden Jahrhunderts und fern der iberischen Heimat entfalten. Auf diesem ersten Blatt scheint die Vernunft hellwach zu sein, um dann tief in die Büchse der Heimsuchungen, des Aberglaubens, der Bigotterie sowie dem Arsenal an Mischwesen und Larven zu greifen. Goya wählte mit seinen reduzierten Bildfindungen, die in einer so anspruchslosen wie effektvollen Drucktechnik umgesetzt waren, über eine Art universaler Sprache zu verfügen.¹²² Insofern wirkt sein Lateralblick auf den Betrachter ähnlich verschwörerisch wie Baudelaires spätere Adresse an den Leser eingangs von *Les Fleurs du Mal*. „- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!“¹²³

Indes hat ein Gaukler professionelle Gründe den Inspektionen seines Publikums auszuweichen. Mit beiden Füßen und muskulösen Waden steht er hier auf der Erde. Fest gegen mögliche heraufziehende Stürme verankert, die ihn immer noch weiter vom Paradiese wegzuwehen drohen.

Wie der surrealistische Künstler und Buchautor Kurt Seligmann in seiner Abhandlung über die geheime Kunst schreibt, lassen sich die Bilder des klassischen Kartendecks des Tarot auf wesentlich ältere Texte zurückverfolgen.¹²⁴ Als Bildsprache stehen sie in der folkloristischen Tradition einer unterbewussten, kollektiven und anonymen Erinnerung.¹²⁵ Der manipulativ begabte Gaukler nimmt in einer Welt, die bereits der Verbrecher-Poet François Villon nur als Täuschung begreifen konnte¹²⁶, eine Vorrangstellung ein. Für Debord war der Konfliktzustand mit dem gesellschaftlichen Status Quo Normalität. Taktiker des Krieges und Zauberer sind beide ausgebildete Irreführer in visuellen und verbalen Bereichen. Per Definition handelt es sich um „kühne Choreographen von vorgegaukelten Räumen und Gebärden, bewusste und motivierte Erfinder von Illusionen“.¹²⁷ Indem Debord mit dem ersten Blatt eines volkstümlichen Auslegespiels auf dem Bucheinband seiner publizierten Filmverträge diese Karte posthum auf den Tisch legt, animiert er dazu, das sich verzweigende Textspiel, als welches man seine in der Art einer Abenteu(r)ergeschichte angelegte Existenz verstehen kann,

¹²² „Ydioma universal“ steht auf dem Tisch in der zweiten Vorzeichnung zum berühmten *Capricho Nr. 43* zu lesen, das vom Ungeheuer hervorbringenden Schlaf oder Traum der Vernunft handelt. Goya griff die Radierung als Massenmedium auf. Die Karikatur war eine Art Zeichensprache von großer Allgemeinverständlichkeit. Vgl. dazu: Held, Jutta. *Francisco de Goya*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980: 66 – 71.

¹²³ Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Stuttgart. Reclam, 1980: 8 – 9.

¹²⁴ Die Ursprünge des Tarots lassen sich teilweise bis zu den magischen Texten des Altertums zurückverfolgen. Viele der dargestellten Figuren sind mittelalterliche Allegorien. Vgl. Seligmann, Kurt. *Das Weltreich der Magie: 5000 Jahre geheime Kunst*. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt, 1958: 321 - 323.

¹²⁵ Vgl. Jodorowsky, Alejandro; Costa, Marianne. *Der Weg des Tarot*. Aitrang. Windpferd Verlag, 2008: 19.

¹²⁶ "Le monde n'est qu'abusion" zitiert Debord einen Achtsilbler von Villon im letzten Kapitel seines Buches *Panegyrikus: Erster Band*. Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 1997: 91.

¹²⁷ Vgl. Allen, Jonathan. „Magier im Krieg.“ In: Multitude e.V. und Unfriendly Takeover (Hg.). *Wörterbuch des Krieges / Dictionary of War*. Berlin. Merve Verlag, 2008: 189.

nach seinem physischen Tod aufs Neue zu eröffnen. Das Orakel des Tarot verlangt nach Ernsthaftigkeit als Grundbedingung für den Einstieg in dieses Spiel. Es gilt die Regeln hinter dem Wortlaut der abgedruckten vertraglichen Vereinbarungen anzuerkennen, welchen diese Karte vorangestellt ist. Vorweggenommen sei, dass im Subtext der Abmachungen, die dem Leser in *Des Contrats* begegnen, die Geschichte eines besonderen und insofern beispielhaften freundschaftlichen Verhältnisses der Vertragspartner durchscheint.¹²⁸ Richard Kämmerlings spricht im Bezug zu den autobiographischen Werken Michel Leiris' von der „Règle du Jeu“ und der „Règle du Je“. Die „Ich-Regel“ wird in der autobiographischen Kunst zum „Maßstab der Authentizität“.¹²⁹ Die Qualität autobiographischen Schreibens kann nur anhand einer „konsequenten und kunstgerechten Erfüllung des selbstgesetzten Anspruchs“ bewertet werden.¹³⁰ Gewissermaßen legt Debord in seiner buntscheckigen finalen Kostümierung ein signifikant auf wenige Worte reduziertes Instrumentarium seiner Kunst offen vor den Betrachter. Staunen soll dieser, wie einfach und effektiv seine Fertigkeiten bei aller Komplexität der Zusammenhänge doch eigentlich waren. Andy Merrifield, einer der Biographen Debords, umschreibt den Bateleur als Figur, die sich eine Fülle geheimen Wissens angeeignet hat. Treffend bezeichnet er ihn als „a mythical medieval *Voyou qui sait*“.¹³¹

Der Bateleur, wie ihn die handkolorierte Karte zeigt, ist ein Taschen- oder Trickspieler im geometrisch zugeschnittenen, in den drei Primärfarben gehaltenen Wams, welcher durch seine manuelle Geschicklichkeit die Wunder der Überwindung physikalischer Gesetze vortäuscht und gleichzeitig Obacht signalisiert. Rot und Gelb, dominant im Gewand, sind die Kardinalfarben der Alchemie. Der Rumpf des so markierten ‚Umwandlers‘ beugt sich mit erhöhter Körperspannung leicht rückwärts. Seine Arme weisen gleichzeitig nach oben und nach unten, wie um anzudeuten, dass sich in der kleinen Welt des Menschen die Geheimnisse der Schöpfung finden und erklären lassen. Als allegorische Darstellung der irdischen Welt verfügt er über die auf seinem aufmerksamkeitsheischend zum Betrachter geneigten Tisch versammelten Gegenstände, mit denen er seine Fertigkeiten der Täuschung und seine Meisterschaft der Beeinflussung demonstriert. Grob lässt sich die Geschichte der Täuschung in zwei klare Kategorien unterteilen: Dissimulation und Simulation. Es gibt drei grundlegende Methoden der Verschleierung, als da sind: maskieren, anders verpacken und verwirren.

¹²⁸ Vom Verhältnis und der Freundschaft zwischen Debord und Lebovici handeln die Kapitel VI und VIII der vorliegenden Arbeit.

¹²⁹ Vgl. Kämmerlings, Richard. „Das Ich und seine Gesamtausgabe: zum Problem der Autobiographie“. In: Hartwig, Ina u.a. (Hg.). *Kursbuch 148: Die Rückkehr der Biographien*. Berlin. Rowohlt Verlag, 2002: 101.

¹³⁰ Kämmerlings. Ebenda: 101.

¹³¹ Merrifield, Andy. *Guy Debord*. London. Reaktion Books, 2005: 130.

Simulation besteht in Mimikry, im Erfinden sowie im Auslegen von Ködern.¹³² Militärtaktiker und Zauberer, wie der Bateleur einer ist, kombinieren Elemente dieser Strategien zielgerichtet miteinander. Auf der Tischplatte liegen Würfelbecher, Würfel, Münzen, Kugeln und Messer. All das hat auf der Spielfläche seinen festen Platz; wie in einer gut abgestimmten Liturgie. Besagte Gegenstände symbolisieren drei Zeichen der Farbenkarten des Tarot: Kelche, Schwerter und Münzen. Ein überbreiter Hut mit geschleifter Krempe zeichnet den Bateleur fast emblematisch aus und schirmt ihn zugleich wirkungsvoll ab. Seine Kopfbedeckung hat die Form einer liegenden Acht, die symbolisch für das ewige Leben und für das Unendliche in der Mathematik steht.¹³³ Im Gesamtzusammenhang des Werks von Debord, der so oft vor allem den ‚jungen‘ Karl Marx zitiert und re-klamiert hat, mag man den Hut als Insigne für die ewige Wiederkehr der verdrängten Revolution deuten, des nicht-eingelösten großen Versprechens der Menschheitsgeschichte. Allgemeiner noch als arabeske, nicht orientierbare Chiffre für epochenübergreifende Sagen, die kein Ende finden wollen und können, die sich wie ein ewiger Loop erzählen, keine eindeutige Leserichtung vorgeben und an jeder beliebigen Stelle einsetzen-, vom Interpreten jederzeit aufgegriffen werden können und bearbeitet werden dürfen.¹³⁴ Ausgeleierte Produkte eines niemals endenden kollektiven Samplingprozesses, der auch einige prominente Vertreter hervorgebracht hat, welche Debord als Erzählerautoritäten und Meister der (Selbst)Darstellung belehrt. Ganz bestimmt kommen alle diese Deutungsebenen in der Anmutung der transparenten und flexiblen Materialität eines leeren Filmbandes zusammen, das in die Spule des Projektors eingelegt, potenziell ewig rundläuft. Ob vorwärts, rückwärts oder gar gegenläufig und in welcher Geschwindigkeit ist im Grunde genommen gleich gültig.¹³⁵ Für Digressivität und Progressivität gilt die Ich-Regel des

¹³² Vgl. Allen. „Magier im Krieg.“: 189 – 190.

¹³³ Vgl. Seligmann. *Weltreich der Magie*: 339.

¹³⁴ Eine Weiterentwicklung dieser geometrischen Form ist das Möbiusband als nicht-orientierbare Mannigfaltigkeit. Das Unendlichkeits- oder Wiederholungsprinzip ist ergänzt durch den Anschein einer optischen Täuschung, da in dieser um 180 Grad verdrehten Fläche der Unterschied zwischen Innen und Außen aufgehoben ist. Verwiesen sei darauf, dass der Schriftsteller Michel Houellebecq, ein Protagonist des Romans *Karte und Gebiet* von Michel Houellebecq, genaue Anweisungen für die Gestaltung seines Grabmals verfügt hat. Auf der Grabplatte aus schwarzem Basalt sollten lediglich sein Name (ohne Daten) sowie ein Möbiusband eingemeißelt werden. Die Platte solle exakt auf Bodenniveau eingelassen werden und dürfe auf keinen Fall den Erdboden überragen. Vgl. Houellebecq, Michel. *Karte und Gebiet*. Köln. DuMont, 2011: 309. In einem solchen Symbol drückt sich die Sehnsucht aus, dass mit dem Tod nicht alles, wofür die Person zu Lebzeiten einstand, zu einem Ende oder zum Stillstand kommt. Die geometrische Figur ist insofern ein Emblem, welches sich in formalen Analogien im Werk Debords als auch in der Geschichte der Kultur des Spektakels wiederfindet. Eine Überblicksausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg widmete sich thematisch dem ‚Loop in der Kulturgeschichte der Menschheit‘. Publikation: Beil, Ralf (Hg.). *Never Ending Stories: Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte*. Katalog d. Ausstellung Kunstmuseum Wolfsburg 29. Oktober 2017 bis 18. Februar 2018. Berlin. Hatje Cantz Verlag, 2017.

¹³⁵ Argumentativ stützen kann man diese Interpretation dadurch, dass die Hutkrempe des Bateleur farblos, wenn man so will transparent ist. In späteren Auflagen des Tarot de Marseilles ist der Hut komplett vielfarbig ausgestaltet; niemals mehr lichtdurchlässig.

Regisseurs und Vorführers. Assoziativ geht es dabei auch um die Frage der Darstellbarkeit der Revolution in der Kunst. Inwiefern diese sich per se der Verfilmbarkeit widersetze und ob man nicht dennoch, gegen alle apodiktischen Aussagen zum Thema, zumindest auch einen Versuch wagen müsste oder gewagt hatte.

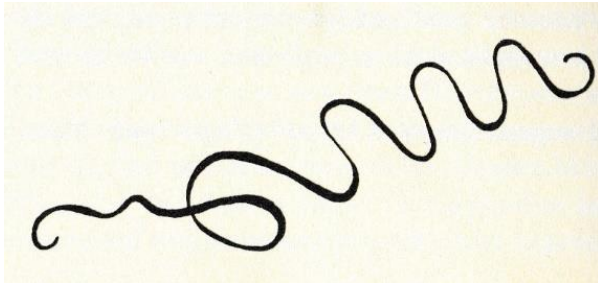
Das noch fehlende vierte Zeichen, die Keule, hält der Gaukler mit spitzen Fingern in der erhobenen linken Hand.¹³⁶ Ist es die Linke, weil man die rechte Hand für wichtigere, noch komplexere Verrichtungen braucht? Oder handelt es sich bei der Abbildung der Karte gar um eine Art Ganzkörperspiegel des Betrachters, was bedeuten würde, dass Identität auch immer anhand des eigenen Abbilds oder anderer Verzerrungen eingeübt wird? Im Gegensatz zu späteren Ausführungen der ersten Tarotkarte trägt der hier abgebildete Jüngling Handschuhe. Abdrücke und andere verräterische Körperspuren an seinen Gerätschaften, die erst für die moderne Kriminalistik Aussagekraft besitzen, hinterlässt er also keine. Verhüllte Identität macht neugierig und sich verdächtig. Im Gegensatz zu einer realen Person kann man ein Spiegelbild, sollte es sich um ein solches handeln, aber nicht mit Polizeigewalt ergreifen oder gar justiziabel machen.

Es liegt nahe, dass sich der französische Name der Figur etymologisch von ‚baton‘ - Stab oder auch Knüppel - herleitet. In seiner hier zu sehenden filigranen Ausprägung als (Zauber- oder Dirigenten-) Stab, Zepter oder Schreibgerät, als welches man das Instrument im Kontext der Abbildung als Deckblatt einer Sammlung von signierten Abmachungen auch interpretieren kann, verweist es auf die Identifikation des Regisseurs, Schreibers und Vertragspartners Debord mit der vieldeutigen Symbolfigur. Es geht um Wandlungsformen von Erzählungen. Der Bateleur bedeutet dem Leser von Filmkontrakten, dass Debord ein Erzählwandler ist. Durch sein Werkzeug scheint Tinte zu fließen. Jedenfalls weist es eine deutliche rote Farbspur auf, als ob hier mit Blut geschrieben würde oder Verhältnisse aus besonderen Säften Gestalt gewinnen. Wie in der Alchemie geht es um Transmutationen. In der Literaturgeschichte gilt die geschwungene Linie, die Laurence Sterne in seinen Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von 1759 einfügte, als Versinnbildlichung menschlicher und künstlerischer Freiheit. Im folgenden Kapitel wird noch genauer von der schwarzen Leinwand in Debords erstem Film die Rede sein. Bei Sterne ist die sogenannte schwarze Seite ein dreidimensional anmutender Block, der wie ein Epitaph im Rahmen seines Textes aussieht. Eine „dramatische experimentelle Intervention im Medium Literatur, so wie der Tod eine dramatische Intervention

¹³⁶ Auf dem einzigen Foto, welches Debord schreibend zeigt, hält er den Stift in der rechten Hand. Auf einem Lichtbild, das mit "Main de l'Auteur" untertitelt ist, ist allerdings die erhobene und geöffnete gefurchte Fläche der linken Hand zu sehen. Vgl. Debord. *Panegyrique: tome second*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: ohne Seitenangabe.

im Leben ist“.¹³⁷ Auch Goyas Zylinder auf dem Titelblatt der *Caprichos* ist übrigens mit dem Begriff ‚Intervention‘ gut bezeichnet. Grabplattenartiger ragt kaum ein Hut in die Zeit, welche Moderne genannt wurde, auf.

In der Romanhandlung Sternes wird besagte Spur von einem gewissen Korporal Trim mit seinem Stock in die Luft geschrieben. Das muss man sich etwa so vorstellen wie auf Abb. 12 zu sehen:



12 Korporal Trim hat seinen Stock geschwungen.

Auf der Buchseite ist sie als mehrfach gekurvte schwarze, steil und optimistisch nach rechts oben ansteigende Schängellinie sichtbar gemacht, die einer exzentrischen Signatur ähnelt. Darüber hinaus aber auch eine humoristische Weiterentwicklung der s-förmigen Linien darstellt, welche Sternes Zeitgenosse und Bruder im Geiste William Hogarth zur Veranschaulichung von ‚Variety‘ als Schaubilder in seinem Werk *Analysis of Beauty* präsentierte.¹³⁸ Der Mensch verlangt nach erzählerischer Abwechslung und gut berechneten und komponierten Geschichten, die nicht zwangsläufig schnell ans Ziel kommen müssen. Geschwungene Linien, die man in die Luft zeichnet oder auf Papier druckt sowie an die Wand oder auf eine Buchseite geworfene Schwärze sind Scharniere in der Geschichte der modernen Kunst. Der Einfluss Sternes auf Debord wird erst mit Verzögerung wirklich deutlich, wiewohl Hinweise dafür von Debord selbst ausgelegt wurden. Ein Indiz ist die schwarze Seite im zweiten Band seines *Panegyrique*, der Bilderauslese, welche wie *Des Contrats* erst nach seinem Tod, aber in einem anderen Klassikerverlag herauskam. In *Des Contrats* sind insgesamt drei Signaturen Debords reproduziert; auf den Seiten 27, 50 und 60. Alle drei geschwungenen Schriftbilder steigen deutlich aber in unterschiedlichen Winkeln nach rechts oben an. Im emotionalen Schwung und in der Dicke der Buchstabenzeichnung unterscheiden sich die Autogramme. Die letzte Unterschrift unter dem dritten Vertrag knickt im Schriftbild zwischen

¹³⁷ Vgl. die Darstellung im Kapitel 8. bei: Trotha, Hans von. *A Sentimental Journey: Laurence Sterne in Shandy Hall*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2018: 84.

¹³⁸ Vgl. Sterne, Laurence. *Leben und Meinungen von Tristram Shandy Gentleman*. Frankfurt am Main. Insel Verlag, 1982: 646 – 647.

‚o‘ und ‚r‘ ein und verrät deutlich weniger Schwung als die hier abgebildete Signatur aus dem Jahr 1977 (Abb. 13).

A handwritten signature in black ink, reading 'Debord'. The script is cursive and somewhat slanted to the right. The letters are dark and have a slightly irregular, hand-drawn quality. The background is a light, off-white color.

13 Vertragsunterschrift von Debord aus dem Jahr 1977.

Die faksimilierten Unterschriften Debords und Lebovicens unter allen drei abgedruckten Verträgen sind die einzigen Elemente des Buchs mit Abbildungscharakter. Insofern verweisen sie auf das Titelbild, das den Typus eines Unterzeichners zeigt.

Debord in der Rolle des Bateleur, jenes Taktgebers und Stockschwingers, der die Gesetze der Realität für den Moment seiner Vorführung außer Kraft zu setzen scheint, behauptet, von diesem Gerät einen besonders geschickten linkshändischen Gebrauch gemacht zu haben. Seine Signatur unter den Kontrakten beglaubigt, dass er allen charakterlichen Mängeln oder Widersprüchen zum Trotz, sein von klaren Absichten geleitetes Spiel auch verantworten kann und wird.¹³⁹ Der Suizid kann vor dem Hintergrund eines Vertragswerks als letzte freie Handlung im Rahmen der größeren Übereinkunft angesehen werden. Zur Debatte stünden dann *pars pro toto* nicht nur alle denkbaren gesellschaftlichen Regelwerke, sondern auch, wie diese zustande kommen, legitimiert und im Nachhinein als historische Zeugnisse begutachtet werden. Verträge waren lange Zeit die wichtigsten Quellen ernstzunehmender Geschichtswissenschaftler. Eigentlich werden Verträge nur von Historikern und Juristen aufmerksam gelesen. Allen anderen sind sie eine langweilige Zumutung. Mag sein, dass Debord seine Urkundensammlung auf Zielgruppen zugeschnitten hat, die sich dereinst mit seinem Fall und seiner Besonderkeit beschäftigen würden. Als finale Geste verleiht der Freitod nicht nur allen Handlungen höchste Glaubwürdigkeit, sondern ist dem Wortsinne nach eine Resignatur, die allerdings noch nicht das Ende der Vorführung sein muss. Nicht alle Verträge lassen sich durch die Tatsache des Todes eines Unterzeichners vollständig außer Kraft setzen.

¹³⁹ Die Gestalt des Gauklers verweist im positiven Sinn u.a. auf Initiative, Urteilsschärfe, Selbstbeherrschung, Unabhängigkeit und Freiheit von Vorurteilen. In einem widersprüchlichen Sinn kann der scharfsinnige Gaukler aber auch List, Agitations- oder Angriffslust, Überredungskunst, Intrige, generell jede gerissene Ausnutzung menschlicher Redlichkeit bedeuten. Vgl. Seligmann. *Weltreich der Magie*: 339.

Der amerikanische Philosoph Arthur Danto, bekannt dafür sich intensiv mit dem Unterschied zwischen Kunstwerken und reinen realen Dingen auseinandergesetzt zu haben, weist darauf hin, dass sich der Terminus *Stil* vom lateinischen Begriff *stilus* herleitet, also von einem spitzen Schreibwerkzeug. Das Darstellungswerkzeug ist für ihn vor allem deshalb interessant, weil es auf den Oberflächen, welches es einkerbt, etwas von seinem eigenen Charakter als auch vom Charakter der Hand hinterlässt, die es führt. Der Stil wird dann zu einer Sache der Handschrift. Es geht um die Beziehung zwischen der Darstellung und demjenigen, der die Darstellung macht. Im nächsten Schritt geht es um die Beziehung zwischen Darstellung und Zuhörerschaft, was unter dem Terminus Rhetorik zu begreifen ist.¹⁴⁰ Danto unterscheidet zwischen Manier und Stil. Lässt sich eine Manier erlernen, so ist der Stil eine Begabung. Eine Handlung kann dann moralisch genannt werden, wenn sie aus dem Charakter einer Person hervorgeht, statt lediglich den Kriterien der Nachahmung zu genügen, welche sich an einer abzuarbeitenden Liste oder einem Katalog von irgendwann in Kraft getretenen Regularien orientiert.¹⁴¹

Zum ästhetischen Reiz der von Debord ausgewählten Karte trägt ihre hybride Machart bei. Das Zusammenspiel einfacher vorindustrieller Holzschnitt- oder Holzmodelverfahren sowie der mit einer gesonderten Schablone aufgetragenen Farben, wirkt inkongruent. An vielen Stellen der Figur sind Farbflächen und Umrisslinien nicht deckungsgleich. Es entsteht der Eindruck, es hier mit einem multiplen Wesen zu tun zu haben. Der Druck fällt ungleichmäßig dick aus. Nicht überall hat der Karton die Farbe angenommen. Konturen sind an diesen Stellen brüchig. Bei aller Kompaktheit des Gesamtentwurfs erscheint die Darstellung desgleichen fragil und durchlässig. Historisch verweist der antiquarische Fund auf die Spielkartenherstellung im frühneuzeitlichen Manufakturwesen. Desgleichen auf handwerklich geprägte Lebensformen, bildgestützte Erzähltraditionen und flächendeckenden Volksglauben seines Verbreitungszeitraums im Hochbarock und Absolutismus. Große Teile der damaligen Bevölkerung Europas waren Analphabeten und noch kaum in der Lage, die Macht der Repräsentationen zu hinterfragen. Als Souvenir muss das ramponierte Stück (etwa 5 x 10 cm) Debord gleichermaßen berührt als auch intellektuell herausgefordert haben. Im direkten Vergleich unterschiedlicher Tarotdecks spricht einiges dafür, dass es sich um eine Karte des zwischen 1701 und 1715 in Lyon entstandenen Tarot des Jean Dodal handelt. Die Abbildung versetzt einen unmittelbar zurück in die Periode des Spanischen Erbfolgekriegs, der Frankreich zum Ende der Regierungszeit Ludwig XIV. fast in den Staatsbankrott trieb. Der Sonnenkönig,

¹⁴⁰ Vgl. Danto, Arthur. *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1993: 298 – 300.

¹⁴¹ Vgl. zu diesem Zusammenhang Danto. *Die Verklärung des Gewöhnlichen*: 306 – 307. Danto orientiert sich an Aristoteles und Kant. Seine Überlegungen entzündeten sich an dem Eindruck, welchen die erste Ausstellung von Warhols *Brillo Boxes* auf ihn gemacht hatte.

welcher als Dauphin und Anwärter auf den Thron noch die Instabilität, Wirren und Intriganz der Fronde erlebte, starb nach 72-jähriger Regentschaft 1715. Unter den wirtschaftlichen Belastungen seiner Expansionskriege ächzte vor allem das gemeine Volk, welches stets bis an die Belastungsgrenze besteuert wurde. Signifikanter als der schiere ökonomische Faktor ist aber für unseren Zusammenhang, dass eine Epoche unangefochtener Alleinherrschaft zuende ging. Machtpolitische und kulturelle Verhältnisse in Frankreich brachen für eine Weile auf, bevor sie sich erneut verfestigten. Erst die Revolution seit 1789, welche der Monarchie den Garaus machte, ein neues höchstes Wesen inthronisierte und entsprechende Symboliken schuf, gilt dann als markanteste Zäsur in der Geschichte der Selbstwahrnehmung des Individuums. Kein König hat es vermocht die französische Gesellschaft so stark von oben zu formen und seiner Herrschaft den Eindruck von Glanz und Legitimität zu verschaffen, wie der Bauherr und Herrscher über Versailles. Die Karte entstammt einer Übergangszeit zwischen Regimen, veränderten territorialen Verhältnissen, Wirtschaftsformen und Geisteshaltungen. Umso mehr gilt es nochmals zu betonen, dass der dargestellte Gaukler eine Verkörperung eigenwilliger Selbstmächtigkeit ist. Er tritt als Regent über die persönlichen Belange vor Augen. In puncto Egozentrik aber auch Verantwortungsbewusstsein für seine Vorführungen, steht er Ludwig, dem Förderer der Künste und Wissenschaften, als welchen ihn großformatige und kostbare Porträts wie jenes von Hyacinthe Rigaud aus dem Jahr 1701¹⁴² preisen, kaum nach. Das Zeitalter der Aufklärung, welches bald den freien und gleichen Menschen und ein mechanistisches Denkmodell von Ursachen und ihren Wirkungen in den Mittelpunkt stellte, warf seine Schatten voraus.¹⁴³ Bereits zur Mitte des 18. Jahrhunderts modernisierte sich Frankreich zunehmend in verwaltungstechnischer, infrastruktureller und bildungspolitischer Hinsicht, was die Chancen für Veränderung erhöhte und bereits zuvor in Gang gesetzte soziale Prozesse beschleunigte.

Um in den berechtigten Besitz der auf der Karte abgebildeten mystischen Instrumente zu kommen, muss man durch die Prüfung der mit den Symbolen assoziierten Elemente gegangen sein. Wer immer in den Ornat des Bateleur schlüpfen will, sollte ausreichende Fähigkeiten und Tugenden auf sich vereinen und bewiesen haben, um diese Rolle auch glaubhaft auszufüllen. Der Triumph über die Luft gelingt durch das Wort. Zur Belohnung erhält man das Schwert. Der

¹⁴² Hyacinthe Rigaud. *Portrait de Louis XIV en costume de sacre*. Öl auf Leinwand. 277 cm × 194 cm. Musée du Louvre, Paris. Einschränkend muss erwähnt werden, dass jenes offizielle Porträt im Krönungsornat den König kaum als Förderer der Wissenschaften zeigt. Für den Vergleich ist eher entscheidend, dass er sich auf sein Zepter wie auf einen Spazierstock stützt sowie eine bühnenhafte Erscheinung ist, welche die Insignien der Herrschaft demonstriert.

¹⁴³ Erste satirische Versuche Voltaires beispielsweise datieren auf 1714.

Sieg über das Wasser lässt den Kelch erringen. "Die Feuerprobe, die höchste Stufe der Einweihung, wird mit der Verleihung des Herrscherstabes belohnt [...] und bedeutet, daß der Weise aus eigener Machtvollkommenheit regiert und unumschränkten Willen verkörpert."¹⁴⁴

Hält der Auskunftsuchende dieses erste Blatt des Tarotdecks in der Hand, so liegt es an ihm, von der Möglichkeit das Orakel zu befragen, einen ‚guten‘ Gebrauch zu machen. In der auf den Gaukler projizierten Heterogenität der persönlichen Eigenschaften und Ambitionen des Fragenden steckt ein ethischer Aufruf zur Sorge um die eigene Selbstvervollkommenung. In der abendländischen Kultur ist sie - in der Tradition des Aristoteles und der Bekenntnisse des Augustinus, über Pascal bis hin zu Michel Foucault - mit der verantwortungsbeladenen Fähigkeit des Menschen zur Selbstprüfung, zur Wahl und zur Bekundung eines freien Willens verbunden.¹⁴⁵ Grundvoraussetzung für den Prozess der Individuation, den das Tarot in seiner Bildfolge initiiert, ist die aktive Tätigkeit des Fragenden. Gemäß der Rollenverteilung zwischen Autor und Leser ist der letztere von beiden dieser Fragensteller. In dem Moment, da er die vom narrativen Zusammenhang aufgeworfenen Rätsel auf die eigene Lebensführung anwendet, bricht er aus seiner passiven Leserrolle aus. Morphologisch kann man das als einen Reifegrad auf dem anstrengenden und übungsintensiven Weg zur Bewusstseins- und Charakterbildung klassifizieren. Vielleicht entsteht im Zuge dessen ein erstes zaghaft eingeritztes Zeichen auf einem vormals leeren Blatt Papier oder ein Staubkorn fällt von wer-weiß-woher vom Wind der Geschichte dorthin geweht, auf einen Schnipsel Zelluloid, der achtlos oder in unbestimmter Erwartung liegengelassen wurde.

Die dem Gaukler am nächsten liegenden Karten sind für die Vorhersage des persönlichen Schicksals und der Zukunft am wichtigsten. Ihre Konstellation, sowie die Tatsache ob sie offen oder verdeckt liegen, öffnet ein Bedeutungsspektrum des Spiels, das schon in der Polyvalenz seiner Symbole jede doktrinaire Ausdeutung, sowie jeden allzu simplen Interpretationsversuch warnend negiert. Die emblematisch vereinfachten Bilder des Tarots regen die Phantasie des Sorgenden an und rufen assoziativ die im Unterbewusstsein abgelegten Bilder auf, welche zum Zweck der Suche nach Antworten prophetische Bedeutung annehmen. Die einprägsamen Trumpfkarten oder Arkanen des Tarots, die eine überschaubare Anzahl von Bildelementen kombinatorisch versammeln, stellen das Verhältnis der außermenschlichen Mächte zum Menschen dar. Jene metaphysischen Bereiche, die man mangels besserer Begriffe oder einer Verweigerung gegenüber gedanklicher Durchdringung als höhere Fügungen, Schicksal oder

¹⁴⁴ Seligmann. *Weltreich der Magie*: 341.

¹⁴⁵ "Der Mensch, jeder einzelne, kann wählen, das ist Ausdruck seiner Eigenart und Selbstmächtigkeit, darin liegen sein Triumph und seine Tragödie." Schmid, Wilhelm. *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1999: 85.

Glück bezeichnen kann. Vergleichbar der Funktion, welche den Bildern der *Ars Memorandi* bei der Religionsausübung im Mittelalter zukam, helfen diese Darstellungen sich der verschiedenen Ideenbereiche zu erinnern und Beziehungen zwischen ihnen herzustellen.¹⁴⁶ Die Mnemotechnik wurde im Mittelalter der Kardinaltugend Prudentia zugerechnet. Der gläubige Mensch musste Vorsicht walten lassen, um den Sünden zu entgehen. Dies gelingt nur, wenn er sich beständig an die Freuden des Paradieses und die Qualen der Hölle erinnert. Das Bildsystem des Tarots verkörpert eine Art weltliches Pendant zur Ikonografie der *Ars Memorandi*. Der 'königliche Weg' des Tarots leitet den Fragenden in einen Raum, in welchem er den eigenen Ängsten und Hoffnungen gegenübersteht - als Instrument der Projektion prinzipiell vergleichbar dem abgedunkelten Vorführungsraum eines Kinos. Nicht zuletzt eine außergewöhnliche Raumsituation bewirkt, dass ein geradezu physisch adressierter und involvierter Zuschauer zum Resonanzkörper des Films oder vergleichbarer Demonstrationen wird. Im Verhältnis von Zuschauerkörper und Geschehen ergibt sich eine paradoxe Form von Dringlichkeit. Die Gleichzeitigkeit von Bedeutsamkeit und faktischer Gefahrlosigkeit, ist dann die Grundvoraussetzung für alle weiteren Schichten der Erfahrung. Die gefahrlose Beziehung zur Illusion relativiert sich in der Welt, die außerhalb des Vorführungsraums wartet.¹⁴⁷ Wiewohl die Figuren des Kartenspiels Stereotypen sind, so verweisen sie doch mnemotechnisch auf einen Gesamtzusammenhang, der sich im ständigen Fluss der intermittierenden Bilder finden lässt.¹⁴⁸ Seligmann macht in seiner Interpretation des Spiels auf eine Verwandtschaft zum Kunstprogramm der Surrealisten aufmerksam. Die alten überlieferten Bilder seien Auslöser schöpferischer Kräfte. Er rückt sie in die Nähe der Vorstellung einer 'von allen gedichteten Poesie',¹⁴⁹ wie sie Lautréamont vorschwebte, dieser sie fragmentarisch festzuhalten versuchte und wie sie beispielsweise in den Spielen und Gemeinschaftsexperimenten unter Anleitung André Bretons umgesetzt wurde.¹⁵⁰ Innerhalb dieser Tradition ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Geschichte, die Debord von sich und seiner Zeit erzählt und in die er den Leser hineinziehen möchte. Das vermeintlich geschlossene System des Tarots mit seinen vielen

¹⁴⁶ Vgl. Seligmann. *Weltreich der Magie*: 329.

¹⁴⁷ Der Gedankengang verdankt sich den Ausführungen im Unterkapitel „Der Film als Erfahrungsaggregat“ in: Moldenhauer, Benjamin. *Ästhetik des Drastischen: Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. Berlin. Bertz + Fischer, 2016/2017: 152 – 153.

¹⁴⁸ Seligmann: 330.

¹⁴⁹ Vgl. Seligmann: 331.

¹⁵⁰ 1926 begannen die Pariser Surrealisten mit dem Spiel 'Cadavre exquis', bei dem ein Blatt Papier zusammengefasst wird und mehrere Personen an der Entstehung eines Satzes oder einer Zeichnung mitwirken, ohne dass eine von ihnen an die Ausführungen des Vorgängers bewusst anknüpfen kann. Der Prototyp des Spiels, der für seinen Namen Pate stand, enthält im ersten Satz, der auf diese Art entstanden ist, die Worte: Le – cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau. Vgl. die Chronologie des Surrealismus in: Spies, Werner (Hg.). *Die surrealistische Revolution. Kat. d. Ausstellung im Centre Pompidou, Paris und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002: 55.

Auslegevarianten wird durch die intensive dialogische Kommunikation zwischen dem Interpreten und dem Fragenden aufgebrochen. Die Deutung der Symbole beruht auf einer Mischung aus Intuition und Erfahrung. Der Sorgende vertraut sich dabei der Kompetenz seines wahrsagerischen Mediums an. In diesem Fall der spezifischen Wissensfülle Debords.

Im allegorischen Bild des Gauklers, als dem seltsamsten und vortrefflichsten aller Spieler, finden am Ende seines Lebens die Stränge der Tätigkeiten und Umtriebe Guy Debords zusammen. Gemäß der Metaphorik des Spiels kann die ganze Geschichte von dieser Karte ausgehend aufgeblättert und ausgebreitet werden. Wiewohl der erzählerische Prozess eher als voranschreitend oder additiv beschrieben werden kann, so ist doch die Konstellation der Bilder a priori variabel. Die einzelnen Bilder einer sinnstiftenden Ordnung zu unterziehen ist ein Leistungsnachweis, der erbracht werden will. Vincent Kaufmann vergleicht in seiner Studie *Guy Debord: die Revolution im Dienst der Poesie* dessen Existenz und Werk mit einer permanenten „grandiosen Fort/Da-Partie“, die zugleich eine Inszenierung in einer Wissenschaft des Verschwindens ist.¹⁵¹ Der Literaturwissenschaftler hebt darüber hinaus die Sogwirkung eines narrativen Systems auf denjenigen Leser hervor, der gleich dem Fragenden im Tarotspiel riskiert, in den Maelström des Textes eintauchend, sich im Labyrinth der multimedial ausgebreiteten Lebenszeugnisse Debords zu verlieren. Wie zuletzt das Büchlein, welches die Filmverträge Debords versammelt, werden sie ihm als Offerten der aktiven Teilnahme an einem keineswegs harmlosen Abenteuer dargeboten.¹⁵² Nicht der Umfang der Edition ist hier von Bedeutung, sondern der durch Signaturen beglaubigte Verweis auf die Fähigkeit eine zirkuläre Geschichte darbieten zu können. So wie Marcel Duchamp seine Unterschrift 1919 nicht am unteren Rand seines zweiten Ready-mades angebracht hatte, sondern besitzergreifend direkt auf der manipulierten Reproduktion der Mona Lisa applizierte, zeichnet Debord eine Filmgeschichte ab, die weit über seine eigenen Beiträge hinausgeht. Weit auch über die Höhepunkte in der Geschichte des Kinos, wie er sie eingangs seines ersten Spielfilms *Hurléments en faveur de Sade / Geheul für Sade* (1952), der bezeichnenderweise nur durch das Tonband getragen wird, aufruft.¹⁵³ Es ist als ob die Mediengeschichte des Films den

¹⁵¹ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 47. Kaufmann versteht Debord gleichermaßen als Spieler, sowie als einen der großen Autobiographen und Selbstporträtisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dem es von Anfang an darum geht, sein Erscheinungsbild sorgfältigst zu pflegen.

¹⁵² Bewusst findet hier mit dem Maelström eine Metapher aus dem Werk Edgar Allan Poes Verwendung, welches in der Übersetzung Baudelaires unter Debords bevorzugten Lektüren war.

¹⁵³ Debords Stichworte zu einer Geschichte des Films beginnen mit *Le Voyage dans la Lune* (deutsch: *Reise in den Mond*), dem Science-Fiction-Film des französischen Filmpioniers Georges Méliès aus dem Jahr 1902. Vgl. Filmskript von *Geheul für Sade* in: Debord, Guy. *Filmskripte: Gegen den Film*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 1978: 24.

Blick auf die Geschichte des Films als Zauberkunst verstellt. Indem er näher an den Tisch des schillernden Aufführers herantritt, den dieser als Bühne und Projektionsfläche für seine Verführung benutzt, löst der Zuschauer ein Billet um seiner Langeweile zu entkommen. Auch in dieser Situation kommt ein Vertrag zustande. Der Hut- und Filmbandträger, der mit dem Zauberstab agiert, ist eine Allegorie des Projektors. Dessen, der Projektionen auf leere Flächen ermöglicht. Ob der so geschlossene Pakt jederzeit und jemals schadlos aufgelöst werden kann, bleibt fraglich.

Debord eröffnete das Spiel mit der stets amüsierwilligen Menge in der Form einer Wette, wie sie ein Magier gegen das Publikum hält. Obwohl oder gerade deshalb, weil er ein erklärter Bildskeptiker war, verließ er sich auf die verführerische und täuschende Macht der Bilder. Er wollte den am Spiel beteiligten Augenzeugen, die ihm während seiner Demonstration genau auf die Finger schauten, immer einen entscheidenden Schritt voraus sein, um sich vor der erwarteten Reaktion in Acht zu nehmen. Sich dem antizipierten wütenden „Geheul“ eines doppelt gelackmeierten, gleichsam ausgetricksten und belehrten Auditoriums rechtzeitig entziehen zu können. Von einer anderen taktischen Stellung und in wechselnden Rollen galt es die von seinem Erscheinen auf der Bildfläche angelockten Zuschauer stets erneut herauszufordern. Der Stock des Bateleur ist insofern nicht zuletzt auch eine Leimrute, an welcher der Zuschauerblick kleben bleibt.

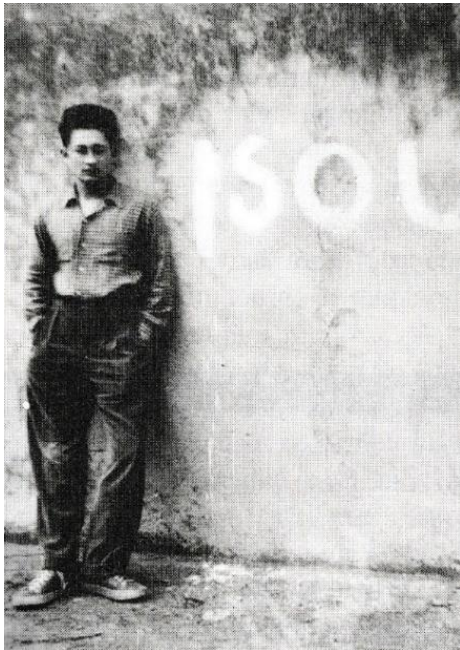
I. VORGESCHICHTE DER SITUATIONISTISCHEN INTERNATIONALE

1. Ein Porträt des Antikünstlers als junger Mann

Das erste Bild, mit dem der gerade zwanzigjährige Debord ans Licht der Öffentlichkeit tritt, ist von beträchtlichem Symbolwert. Diese ‚zweite Geburt‘, wie Vincent Kaufmann es nennt, ist nicht von dem Eindruck zu trennen, welchen die Bekanntschaft mit der lettristischen Gruppe um den im August 1945 aus Rumänien nach Paris emigrierten Dichter und Filmemacher Isidore Isou (1925 – 2007) auf den sechs Jahre jüngeren Franzosen gemacht hatte. Anlässlich der 4. Filmfestspiele in Cannes wurde der kulturell bereits sehr rührige Debord im April des Jahres 1951 auf Isou aufmerksam. Er huldigte dem neuen Freund sogar damit, dass er dessen Nachnamen an eine Mauer in der noch neuen Festspielstadt an der Côte d’Azur pinselte. Um Menetekel zu sein mangelt es dieser ersten Wandschrift an Anonymität und einer damit verbundenen Fluchtbewegung. Zwei wichtige Kriterien, welche mehr als fünfzehn Jahre später im Zusammenspiel den spezifischen Charakter der Graffiti des Mai 68 ausmachen sollten.¹⁵⁴ Rücklings gegen die Mauer gelehnt und selbstbewusst den Blick der Kamera erwidern, posierte Debord locker, alles in allem jedoch noch ein wenig unbedarft vor seiner auf Augenhöhe angebrachten Großbuchstabenmalerei und gibt sich somit klar als ihr Urheber zu erkennen (Abb. 14). Die Tat und die Farbe scheinen noch frisch zu sein. Tropfen laufen die Wand herunter und beflecken den Boden neben den rechtwinklig, halbwegs ‚chaplinesk‘ zueinanderstehenden Sportschuhen des auch ansonsten informell, in abgewetzter und ausgebeulter Cordhose und am Kragen offenem Flanellhemd gekleideten Jungmuralisten. Seine dichten dunklen Haare stehen hoch vom Kopf ab. Er trägt bereits die Nickelbrille, die zu einer Art Markenzeichen werden sollte. Eingeweiht in die Poesie und Biografie Isous, scheint Debord ihm hier gerade soeben seine Gefolgschaft versichert zu haben und verharret am Ort. „ISOU“ ist bereits ein Nom de Guerre von Klang. Das frankophone Pseudonym steht für eine Geschichte von zionistischem Widerstand, Verfolgung im antisemitischen Regime Ion Antonescus, Heimatflucht quer durch Europa, erotomanische Skandale, folgende Bewährungsstrafe im Gastland Frankreich, das nicht alle einströmenden Ideen tolerieren wollte, und Indizierung literarischer Werke ein. Dies alles wurde von einem einzigen Menschen in wenigen Jahren

¹⁵⁴ Bazon Brock versteht Graffiti vor allem in ihrer Funktion des Anonymwerdens mittels Schriftzeichen, die an der Wand erscheinen, ohne dass man wissen kann, wer sie tatsächlich geschrieben habe. Vgl. Brock, Bazon. „Graffiti als Menetekel.“ In: Brock, Bazon; Zika, Anna (Hg.). *„Der Barbar als Kulturheld / Ästhetik des Unterlassens – Kritik der Wahrheit / wie man wird, der man nicht ist“ / Gesammelte Schriften III, 1991 – 2002.* Köln. DuMont Verlag, 2002: 524 – 526.

erlebt, was die Erfahrungen seiner Zeit ausmachte und wonach sich Abenteurer und Modernisten unterschiedlicher Provenienz ausstrecken konnten.



14 Fotografie Debords in Cannes, Frühjahr 1951. „ISOU“.

Beim nun näher zu betrachtenden Bild handelt es sich um ein dieser historisch etwas älteren Aufnahme nicht unähnliches Porträtfoto von 1952, das allerdings mit einem absichtlich beschädigten oder präparierten Film aufgenommen wurde. Es zeigt Debord in der trotzigsten Pose des Künstlers als junger Mann (Abb. 15). Durchaus vergleichbar mit James Joyce auf einem Foto von 1904, welches später als Einband des Penguin-Taschenbuchklassikers seines Debutromans *A Portrait of the Artist as a young Man* weltberühmt wurde, hat er erneut beide Hände tief in die Hosentaschen versenkt.¹⁵⁵ Seine Renitenz, die so ostentativ zum Ausdruck kommt, steht in der Tradition des Streiks gegen die Gesellschaft, den einst Arthur Rimbaud mit seiner zornigen Prosadichtung angezettelt hatte. Auch Joyce formulierte sein „non serviam“ - übrigens sogar zwei Mal.¹⁵⁶ Ein später berühmt gewordenes Echo seiner Rimbaud-Lektüre war auch der Aufruf *NE TRAVAILLEZ JAMAIS*, den wiederum Debord im Frühsommer 1952 auf eine Mauer in der Pariser Rue de Seine angebracht hatte.¹⁵⁷ Er sollte die flüchtige Parole, die

¹⁵⁵ Eine Abbildung findet sich auch im Bildteil der Biographie von Ellmann, Richard. *James Joyce*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1999: VIII.

¹⁵⁶ Eine Phrase, welche generell dem gefallenen Engel Luzifer zugeschrieben wird – weiß Wikipedia. In *Portrait of the Artist* folgt sie auf den Entschluss des Protagonisten, Künstler zu werden. Weder seiner Heimat, noch seinem Vaterland oder gar seiner Kirche, will Stephen Dedalus fürderhin dienen. Joyce und Debord teilen sowohl die Philosophie von Marx als auch das anarchistische Denken von Max Stirner als zentrale Einflüsse auf ihr Werk.

¹⁵⁷ Eine Passage aus dem Werk Rimbauds schlachtete Debord im Verlauf seines Lebens regelrecht aus, um seine anti-künstlerischen Ambitionen zu verdeutlichen: "Jetzt arbeiten, niemals, nie, ich streike. [...] Alles ist französisch, also in höchstem Maße hassenswert. [...] Mir graut vor dem Vaterland. Ich habe kein Verständnis

seinerzeit als Postkartenmotiv recht weite Verbreitung fand, später als die wichtigste Spur bezeichnen, die "je in der Saint-Germain-des-Près-Gegend als ein Zeugnis der besonderen Lebensweise verzeichnet wurde, die sich dort zu behaupten versucht hat".¹⁵⁸ Ziemlich zur Mitte des 20. Jahrhunderts demonstrierte Debord also, dass das Überwinden einer kalten Gesellschaftsordnung nur von denjenigen betrieben werden kann, "die Kälte aushalten und die kalte Welt als notwendige Passage auf dem Weg in eine bessere Welt verstehen".¹⁵⁹ Die snobistische Pose, in die er sich für das Foto warf, funktionierte ihrerseits wie eine Rüstung der Abwendung von seelischem und körperlichem Unheil.¹⁶⁰ Der Invasion des psychischen Systems durch Medien und Umwelt wird mit emotionaler Distanz begegnet. Das galt auch schon in den frühen Fünfzigern. Nur wenige Jahre bevor ähnliche Gebärden zu ikonischen und millionenfach nachgeahmten Attitüden der Teenager-Rebellion und des Rock'n Roll wurden.¹⁶¹ Verweigerung lässt sich für eine kurze aber prägnante Zeitspanne noch als eine Form der Entsolidarisierung mit dem von oben verordneten Gemeinwohl charakterisieren. "Inwieweit sie dieses destabilisieren kann, hängt ab von der Intelligenz der Strategie."¹⁶²

Die lässige, etwas zurückgelehnte Körperhaltung des Porträtierten drückt ein bereits verinnerlichtes Wissen um solche Zusammenhänge aus. Debords Kopf ist provozierend, mit leicht angehobenem Kinn zur rechten Schulter geneigt. Seinen Mund umspielt ein gleichmütiger, leicht abschätziger Ausdruck, der unbeteiligter wirkt als die Person es faktisch ist oder sein kann. Nicht nur professionelle Zauberkünstler, wie der im Prolog dieser Arbeit diskutierte Bateleur, müssen sich während ihrer Vorführung vor verräterischen Gesichtsbewegungen hüten. Eine erkennbare Anspannung des Ausführenden während eines Tricks würde beim Zuschauer erhöhte Wachsamkeit hervorrufen. Zielführend ist es daher,

für die Gesetze. Wir werden die logische Empörung niedermetzeln. Was für eine Arbeit. Alles einzureißen, alles in meinem Kopf auszulöschen. Ich brenne darauf den Brand erkalten zu lassen." Zitiert nach Mension, Jean-Michel. *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt: Eine Jugend im Paris der Fünfziger Jahre*. Berlin. Edition TIAMAT – Verlag Klaus Bittermann, 2002: 15.

¹⁵⁸ Vgl. die Bildunterschrift unter einer Abbildung der Parole in: *Internationale Situationniste Nr. 8 – Janvier 1963* in Übersetzung *Situationistische Internationale 1958-1969: Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale Band 2*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1977: 51.

¹⁵⁹ Poschardt, Ulf. *Cool*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 2002: 11.

¹⁶⁰ Vgl. Poschardt. *Cool*: 11.

¹⁶¹ Verwiesen sei hier vor allem auf James Dean in den Filmen *Rebel without a cause* (Nicholas Ray) und *East of Eden* (Elia Kazan), beide aus dem Jahr 1955. Zum ersten Mal in der Geschichte wurde der Teenager als Altersklasse mit eigenen Bedürfnissen, sowie als Zielgruppe der Wirtschaft entdeckt und entwickelt. Beispielsweise im zeichnerischen Werk Warhols, der zu dieser Zeit noch als überaus erfolgreicher Werbegrafiker arbeitete, finden solche Posen einen vergleichsweise frühen Anklang. Zur Vorgeschichte der Entwicklung vom Jugendlichen zum Teenager sei hier verwiesen auf Savage, Jon. *Teenage: Die Erfindung der Jugend (1875 – 1945)*. Frankfurt am Main. Campus Verlag, 2008.

¹⁶² Poschardt. *Cool*: 42.

Interesselosigkeit vorzutäuschen, indem man die Gesichtsmuskeln entspannt und leicht zur Seite schaut.¹⁶³



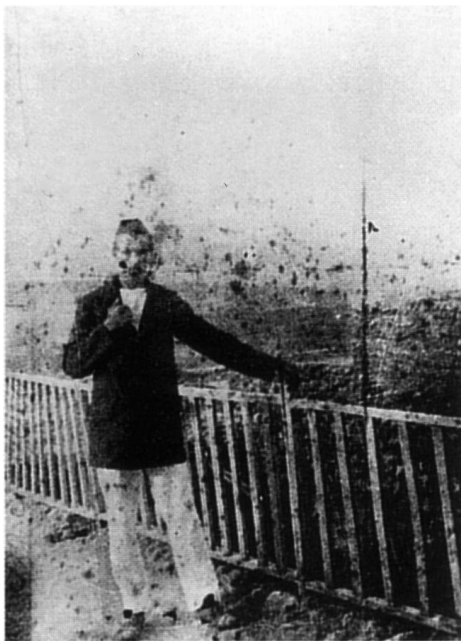
15 Das wohl bekannteste Foto von Debord in *ION*, 1952.

Die Untätigkeit der mit hellem Polohemd und dunkler Oberbekleidung im existenzialistischen Stil seiner Zeit gekleideten Person lässt auf keine festgelegte gesellschaftliche Rolle schließen. Übertroffen wird sein widerspenstiges Gebaren noch durch eine medial vermittelte Weigerung zu erscheinen. Stellt man den Bezug zwischen der letzten allegorischen Aufmachung Debords als stockschwingender Gaukler und seinem ersten Camouflage-Auftritt in der Öffentlichkeit her, so präsentiert sich die Fotografie als zeitgenössisches Täuschungsmedium, dessen sich der junge Antikünstler für sein Selbstporträt bereits elaboriert zu bedienen verstand. Ein Magier vermag die Gegenstände auf seinem Tisch verschwinden zu lassen. Debord sein Abbild unter Flecken, Einritzungen und Staub. Zudem verbirgt er seine Hände in den Untiefen seiner Hosen. Es bleibt der Kamera und dem Auge unzugänglich und daher der Spekulation überlassen, was er tatsächlich im Schilde führt. So leicht soll man seiner nicht habhaft werden können. Auch wenn man insbesondere als zeitgenössischer Betrachter beträchtliche Anstrengungen

¹⁶³ Vgl. die Ausführungen zur Verstellungstechnik von Zauberern und anderen Täuschungskünstlern in: Allen, Jonathan., „Magier im Krieg.“ In: Multitude e.V. und Unfriendly Takeover (Hg.). *Wörterbuch des Krieges / Dictionary of War*. Berlin. Merve Verlag, 2008: 198 – 199.

unternommen haben mochte, die Darbietung auf sichtbare Anzeichen für moralische Verworfenheit zu durchforschen.

Fotografiehistorisch rückgebunden ist die Aufnahme an die noch seltenen Porträtfotos von jungen Dichtern im 19. Jahrhundert, deren beinahe auratische Wirkung nicht zuletzt durch die deutlichen Alterungs- und Zersetzungsspuren des Bildträgers hervorgerufen wird, welche Debords Foto dann imitiert. Der krasse optische Gegensatz zwischen dem mangelhaften Erhaltungszustand des Abzugs und der Unverbrauchtheit des Antlitzes wirkt umso irritierender, je indifferenter der Gesichtsausdruck des Konterfeiten ist.



16 Ganzkörperaufnahme von Arthur Rimbaud in Harar, 1883.

Das Gefühl, sich in einer unüberbrückbaren Distanz zu Objekt und Sujet zu befinden, fordert zu intensiver Begutachtung auf. Es gibt eine Anziehungskraft, die sich aus der Hoffnung speist etwas zu entdecken, was in Fotografien immer zugleich da und abwesend ist. Roland Barthes verschaffte sich in seinem letzten Buch *Die helle Kammer*, welches 1980 erschien, Klarheit darüber, warum ihn bestimmte Fotografien von Menschen regelrecht ‚fesselten‘. Als entscheidendes Kriterium zur Erklärung seiner Faszination, führte er den Begriff des *punctum* ein. Er erläutert diesen als Stich, einen feinen Schnitt oder ein kleines Loch.¹⁶⁴ Vergleichsweise mag man die Aufnahme des zu diesem Zeitpunkt bereits etwa 30 Jahre alten Rimbaud hinzuziehen, welche 1883 in Harar, einer Stadt im heutigen Äthiopien, wohl von ihm selbst

¹⁶⁴ Vgl. Barthes, Roland. *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989: 35 – 36.

gemacht wurde (Abb. 16). Zu einem Zeitpunkt seines Lebenslaufs, da er längst die Dichterexistenz gegen eine andere abenteuerliche Daseinsform getauscht hatte, die Kulturwissenschaftlern seitdem Kopfzerbrechen und Vergnügen bereitet. In welchem Verhältnis steht es zu dem Jugendbildnis mit schiefer Halsbinde und zersaustem Haarschopf (Abb. 17), welches von Etienne Carjat 1872 aufgenommen wurde?



17 Jugendbildnis von Arthur Rimbaud von Etienne Carjat, 1872.

Erst im Jahr 1977 wurde das bis jetzt einzige erhaltene, ästhetisch recht konventionelle Ganzkörperporträt eines sorgfältig gekämmten und gekleideten Isidore Ducasse entdeckt, auf das man fast zwanghaft all das projizieren muss, was dessen künstlerische Leistung ausmacht. Ein dem Vergessen entrissenes sensationelles Einzelstück erfährt durch die Beachtung und Interpretation, die dem schmalen Werk zuteilwird, eine immaterielle Vervielfältigung. Jede Beschäftigung mit dem Thema, seien es Neuauflagen, Übersetzungen oder künstlerische Bearbeitungen, ruft immer die gleiche Vorlage auf. Technisch wird sie in jeweils leicht unterschiedlichen Bildqualitäten reproduziert. Farbunecht, von Fall zu Fall auch nachträglich koloriert, auf einen Bildausschnitt reduziert oder seitenverkehrt, entweder nachlässig abgedruckt oder im Blow-up vergrößert, von Forensikern durchgeröntgt, auf ihre Materialeigenschaften untersucht, wie um ihr so neue Aspekte abzugewinnen und verborgene Geheimnisse entlocken zu können.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Die Anspielung bezieht sich u.a. auf das Verhältnis zwischen dem Titelbild der deutschen Übersetzung von Lautréamonts *Poésies* und der Reproduktion seines Porträtfotos auf Seite 62, welches dem Band *Le Visage de Lauréamont* von 1978 entnommen wurde. Der Buchrücken der Ausgabe zeigt eine Vergrößerung der Unterschrift von Isidore Ducasse. Im Prolog dieser Arbeit wurde die Signatur Debords unter seinen Filmverträgen verhandelt, welche dadurch desgleichen eine Vergrößerung anderer Art erfährt. Vgl. die Abb.en in: Ducasse, Isidore. *Poesie*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 1979.

Ähnlich verfährt die bildhistorische und soziologische Analytik mit dieser wohl bekanntesten Debord-Fotografie im Zusammenhang aller Selbstporträts oder Bildmanifeste, die er zu je spezifischen Momenten seines Werdegangs veröffentlicht hat. Nahezu jeder Interpret hat eine Ausdeutung der frühen Aufnahmen in seinem Repertoire. Nach dem ersten Trick entfaltet sich das Programm - Wenn er denn gelingt. Hinzugefügt sei, dass der gewählte Bildausschnitt dem sogenannten ‚american shot‘ vieler Western-Filme nahekommt. Bei Aufnahmen etwa bis zum Knie konnte so noch der Revolver an der Heldenhüfte gezeigt werden. In der Tat wirken einige der Eingriffe und Spuren auf der Porträtfotografie wie Einschusslöcher in einen Gesuchten, den man in einem Akt der Lynchjustiz an die Wand gestellt hatte. Möglicherweise hat man versehentlich aber auch nur auf eine Spiegelung, das Fahndungsfoto oder Phantombild des Flüchtlings geschossen. Sowieso erwarten echte Avantgardisten nichts sehnlicher als den Kugelhagel auf feindlichem Gebiet, der einem links und rechts um die Ohren pfeift. Nur um hinterher behaupten zu können, das alles habe sie kalt gelassen und keine Regung hervorgerufen, weil sie diesen Konflikt innerlich schon x-fach durchgespielt und ausgetragen hätten.

Auf dem stark belichteten, kontrastreichen und partiell unscharfen Foto Debords lösen sich die Züge und Konturen des Dargestellten auf. In der unteren Hälfte des Bildes gehen die Umrisse der Körpersilhouette fast vollständig im Dunkel verloren. Belichtete Staubeinschlüsse sowie vielfache Kratzspuren und Knicke verunklären den Blick auf die Person zusätzlich.¹⁶⁶ Das Gesicht und der bloßgelegte Hals sind durch einen Schlagschatten in eine helle und in eine dunkle Hälfte entlang der Linie von Nase, Mund und Kinnspitze geteilt. Über und um die dunklen Augenhöhlen befinden sich Einschlüsse auf dem Foto. Schwarze Sprenkel, vergleichbar jenen Stockflecken auf dem Bildnis des Handlungsreisenden Rimbaud in Afrika, die hier den Blickkontakt zwischen dem Betrachter und seinem Objekt erschweren. Das derartig verstümmelte, einem künstlichen Alterungsprozess unterzogene Foto, welches wie ein Fundstück von einem Dachboden¹⁶⁷ oder das Opfer einer Bildzensur¹⁶⁸ wirkt, die man als einen

¹⁶⁶ Interessant sind in dieser Hinsicht die Erörterungen Ulrike Gehrings zum Film *Zen for Film* (1964) von Nam June Paik. Gerade der in und/oderauf diesem bildlosen Film sichtbare abgelagerte Staub, sowie die Kratzer und Verschmutzungen des Bildmaterials wirken eher bildgenerierend denn bildzerstörend. Vgl. Gehring, Ulrike. „Das weiße Rauschen: Bilder zwischen Selbstauflösung und Neukonstituierung“. In: Weinhart, Martina; Hollein, Max (Hg.). *Nichts / Nothing: Katalog der Ausstellung Shirn Kunsthalle Frankfurt 12. Juli – 1. Oktober 2006*. Ostfildern. Hatje Cantz Verlag, 2006: 60 – 64.

¹⁶⁷ Vgl. Marcus, Greil. *Lipstick Traces: Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg. Rogner und Bernhard für Zweitausendeins, 1995: 340 - 341.

¹⁶⁸ In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass es zur Zeit der stalinistischen Säuberungen in der Sowjetunion eine gängige Bildpraxis war, die Gesichter der vom Geheimdienst verschleppten Personen auf privaten Fotografien durch die Schwärzung ihrer Gesichter auszulöschen. In der Geschichtsschreibung der Komintern als auch in der privaten oder familiären Erinnerungspraxis waren diese Menschen dem Vergessen preisgegeben. Generell geht es bei den Bildmanipulationsverfahren der Lettristen um die Reflexion des

zugleich provozierenden als auch vor Nachstellungen schützenden Akt der Selbstzensur verstehen kann, erscheint in einer Reihe weiterer unscharfer oder anderweitig manipulierter Porträts von Mitgliedern der lettristischen Gruppe in einer einmaligen Ausgabe der Zeitschrift *ION*.¹⁶⁹ Ein Ion ist ein elektrisch geladenes Atom oder Molekül. Der Begriff leitet sich aus dem Altgriechischen ab und meint so viel wie ‚das Gehende‘ oder ‚das Wandernde‘, weiß man heute schnell dank Wikipedia. Der Zeitschriftentitel gleichen Namens wurde anlässlich des Filmfestivals in Cannes 1952 herausgegeben. Darin illustriert oder reichert das Foto Debords ein Skript seines ersten Filmprojekts *Hurléments en faveur de Sade* an. *ION* sollte die skandalösen Störaktionen der Lettristen am Rande der wichtigsten Leistungsschau des französischen Films programmatisch aufwerten und seinen Anteil leisten, den Beitrag dieser Störenfriede zur Geschichte des Films herauszustreichen. Im Jahr zuvor gipfelten die penetranten Bemühungen der Gruppe in der Verleihung eines von Jean Cocteau, dem damaligen Leiter der Jury, extra ausgelobten Avantgarde-Preis für Isidore Isous 'diskrepanten Film' *Traité de Bave et d'Éternité*.¹⁷⁰ Dieser knapp viereinhalb Stunden lange Streifen zeigte eine Vielzahl melodramatischer Bilder auf zerkratztem Filmmaterial. Parallel dazu lief eine Tonspur, die jede inhaltliche Beziehung zu den Bildern zu verweigern schien. Der Text bestand vorwiegend aus einer Reihe langer Monologe Isous, der in der prophetischen Rolle des "Daniel" auftritt, sowie lautmalerischer Poesie.¹⁷¹

Die Periode der Präsenz in Cannes, die sich auf die Jahre 51 und 52 beschränkte, war noch stark durch den Einfluss der Ideen und Theorien bestimmt, mit denen sich der publicity-verliebte Isou, der bereits mit 22 Jahren seine Lebensgeschichte veröffentlicht hatte¹⁷², zum Rädelsführer einer losen Gruppierung von Malern, Poeten und Filmemachern erklärte.¹⁷³ Vincent Kaufmann greift dem Gang der Ereignisse vor, wenn er im Verweis auf ein weiteres im verstaubten Zustand fotografiertes Jugendfoto Debords von 1951, das sich eingangs dessen ebenfalls

Zusammenhangs von Vergessen und Erinnerung. Gerade das, was durch aktive Verfahren vergessen gemacht werden soll, prägt sich deshalb oft umso besserein.

¹⁶⁹ Greil Marcus beschreibt diese Porträts der wichtigsten Lettristen in seinem Buch ausführlich. Er zieht Parallelen zu verschiedenen Typen von Künstlerporträts. Vertreten sind der jüdische Intellektuelle mit einer Prise Dandyhaftigkeit, sowie der aus dem Unbewussten schöpfende Kreative. Isou erscheint wie in einer vorweggenommenen Elvis-Pose. Am bedrohlichsten wirke das leere Gesicht des Lettristen Serge Berna. Marcus beschreibt es als prophetisches Gesicht, in dem der Betrachter wie in einem Spiegel sich selbst als den zugrundegerichteten zukünftigen Menschen erblicke. Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 336 - 341.

¹⁷⁰ Vgl. u.a. Kaufmann, Vincent. *Guy Debord: Die Revolution im Dienste der Poesie*: 35.

¹⁷¹ Vgl. das Filmskript. Isou, Isidore. *Traité de Bave et d'Éternité: Film 1951*. Cergy, Paris. HC – D'ART's, 2000.

¹⁷² Der Titel des Buches von Isou lautet *L'agrégation d'un nom et d'un messie*. Vgl. Ohrt, Roberto. *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1990: 19.

¹⁷³ Isou führte Zeit seines Lebens deren Geschichte gegen die Geschichtschreibung der S.I. ins Feld, um die Relevanz der lettristischen Theorien neu zu gewichten. Isous Veröffentlichungen richteten sich gegen den starken Einfluss Debords, der die Ideen und Ausführungen Isous für überholt erklärt hatte.

posthum veröffentlichten Bilder-Katechismus *Panégryrique: Tome second* von 1997 abgedruckt findet, andeutet, dass Debords Grund unter Kratzern, Staub und Unschärfe versteckt an die Öffentlichkeit zu treten, darin liegt, dass die Zeit von *ION* noch nicht die seine ist.¹⁷⁴ Dem lettristischen Debord haften in seiner Repräsentation noch etwas Unscharfes an, eine schlecht abgestimmte Entfernung. Nicht die Fototechnik mache Debords Porträt später schärfer, sondern sein Entschluss sich konturierter zu manifestieren.¹⁷⁵ Um Charakter zu beweisen, müssen dann nicht zwangsläufig mehr in lettristischer Manier die Bildoberflächen geritzt werden.

2. Die lettristische Kunstauffassung von Isidore Isou

Lettristische Poesie, wie sie in den frühen Fünfziger Jahren in den Bars und Cafés von Saint Germain de Près zur Aufführung kam, richtete sich als performatives Ereignis gegen die als bedrückend und bevormundend empfundene Vermittlung von Literatur und Kunst in dieser Zeit. Zensur und Verbote waren probate Mittel neue Ausdrucksformen und unterminierende Themen wie sexualisierte und explizite Inhalte zurückzudrängen und das Publikum zu schonen. Öffentliche Auftritte junger, zumeist vom offiziellen Literaturbetrieb ignorierten Dichter, die in der provokanten Manier der Züricher und Berliner Dadaisten agierten, kamen im jeweiligen Kleinmilieu einem Befreiungsschlag gegen die Konventionen der herrschenden Kultur gleich. Im Zentrum des Lettrismus steht die Erfindung einer onomatopoetischen Technik, deren historischen Stellenwert es theoretisch abzusichern galt.¹⁷⁶ Lautmalerische Gedichte und sogenannte Metagraphien, Graphiken, die häufig in Form von Bilderrätseln vom Willen zur Zerstörung der Sprache zeugten, entstanden im Zuge von Experimenten, welche in der Absicht unternommen wurden, die Sprache auf ihr kleinstes Element, den Buchstaben, zu schrumpfen. Dieser wurde als hyrogllyphisches Zeichen eines vorliterarischen Sounds dargestellt (Abb. 18).¹⁷⁷

¹⁷⁴ Greil Marcus interpretiert das Porträt in *ION* als Aussage Debords, dass der Lettrismus für ihn bereits Vergangenheit, eine Erinnerung ist. Was Debord vor sich hat, sagt das Foto, "ist eine Zukunft". Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 341.

¹⁷⁵ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 34.

¹⁷⁶ Vgl. die Darstellung bei Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 15 - 20.

¹⁷⁷ Abbildungen von verschiedenen Metagraphien der wichtigsten Vertreter dieser Kunst (neben Isou, vor allem Maurice Lemaître und Gabriel Pomerand) finden sich in: Sabatier, Roland. *Le Lettrisme: les créations et les createurs*. Nice. Z'éditions, 2000: 98 - 106 sowie u.a. bei Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 28 - 29. Desgleichen in den Büchern von Laurent Chollet. *Les Situationnistes: L'utopie incarnée*: 13 und *L'insurrection situationniste*: 24 - 25. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den Salle 33 des Centre Pompidou in Paris, in welchem seit 2016 das Schaffen der frühen Lettristen gezeigt wird. Sowie auf die über 180 Werke und eine Vielzahl an Traktaten, Manifesten und Bücher umfassende Berliner Privatsammlung von Elke und Arno Morenz, die ebenfalls seit einigen Jahren öffentlich und zu Studienzwecken zugänglich ist. Danke an dieser Stelle!



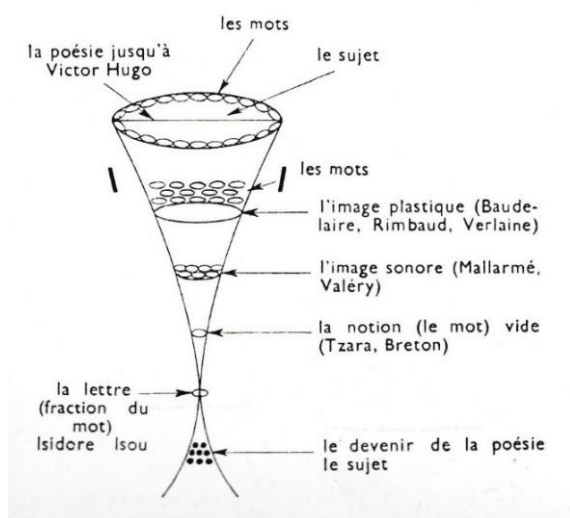
18 Gabriel Pomerand. Einband seines hypergraphischen Romans, 1950.

Während der ägyptischen Expedition Napoleons fand man 1799 den sogenannten Stein von Rosette, auf den sich viele Werke der Lettristen bezogen. Seit 1836 steht inmitten der Place de la Concorde der monumentale Obelisk von Luxor. Etwa 1.600 auf seiner Oberfläche angebrachte Schriftzeichen berichten von den ruhmreichen Taten des Pharaos Ramses des Zweiten. Einige der frühen DaDa-Heroen lebten nach dem Zweiten Weltkrieg in Paris und traten hie und da noch öffentlich auf. Hauptstädter waren bezüglich der Konfrontation mit jeweils neuartigen Chiffren also einigermaßen vorgebildet und nicht so leicht in Aufregung zu versetzen oder gar aus der Fassung zu bringen.

Bereits Mitte der Vierziger Jahre hatte Isidore Isou die Grundidee zu seiner bildhaften Dichtung abgehandelt, die 1947 im renommierten Verlag Gallimard erschienen war. Konzentriert lässt sich die Lehre der *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* als Prozess von Zerstörungen und Reduktionen der Poesie resümieren, deren Geschichte mit Charles Baudelaire zur Mitte des 19. Jahrhunderts an einen kritischen Punkt gekommen war. Synonym für die einzelnen Phasen einer gleichzeitig von Skepsis und einem zerstörerischen Elan getragenen Weiterentwicklung der künstlerischen Sprache seit Baudelaire, setzt Isou die berühmten Dichternamen Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Tristan Tzara und zuletzt Breton. Der Dekonstruktionsprozess der lyrischen Sprache vollzog sich durch eine Verlagerung auf ihren jeweils nächstkleineren Baustein; von der Strophe über den Vers zum Wort, von dort ins Innere der Worte. In der Gegenwart befinde sich die Poesie erneut an einer Wendemarke, die zum Zerbrechen der Worte und ihrer anekdotischen Bedeutung geführt habe. Wie immer, wenn man am Anfang steht, sei eine gewisse Ärmlichkeit der ersten Realisierungen unvermeidbar, verlautete Isou apologetisch.¹⁷⁸ Ein trichterförmiges Schema (Abb. 19), das sich als Schaubild

¹⁷⁸ Vgl. Schilderung bei Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 19.

auf Seite 21 in Isous *Introduction* abgedruckt findet, veranschaulicht diesen Progressionsgedanken einer Selbstauflösung des Materials und der Form, die unvermeidlich mit dem Namen Isou die historische Engstelle der Entwicklung der technischen Sensibilität in der Poesie erreicht.¹⁷⁹ Der Kunsthistoriker Roberto Ohrt interpretiert den Anspruch Isous auf Exemplarität in enger Verbindung zu dessen Motivation, die Kunst seiner Sprache vorwiegend an einer frühzeitigen Materialsammlung für die eigene Laudatio zu beweisen.¹⁸⁰ Isou selbst machte keinen Hehl daraus, dass er nach literarischem Ruhm strebte. Sein gesamtes Auftreten und die kalkulierten Skandale zeugen davon.



19 Trichterschema von Isidore Isou, 1947 bei Gallimard.

Ungeachtet seiner Anwandlungen verstand es der Literat und Lebemann immerhin, seine Theorie einer sich phasenhaft vollziehenden Autodestruktion der Dichtung auf die Gebiete des Theaters und des Kinos zu transformieren. Aus dieser, zumindest in seinem unmittelbaren künstlerischen Umfeld für zutreffend gehaltenen Deutung, leitete er die Legitimation einer vorübergehenden Führungsrolle unter den selbsternannten Zerstörungskünstlern ab, als welche man die Lettristen verschubladen mag.

Mit seinem Film *Traité de Bave* legte Isou dann 1951 das Manifest des lettristischen Films vor. „C'est la première fois qu'on présente un *manifest du cinéma dans le cinéma*.“¹⁸¹ In der Rolle des seherisch begabten Propheten, der einen Ausblick auf die Kunst der Zukunft wagt, formuliert er seine künstlerischen Absichten wie folgt: "La rupture entre les paroles et la photo

¹⁷⁹ Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris. Gallimard, 1947: 21. In *Phantom Avantgarde* finden sich drei Entwicklungsschemata aus Isous *Introduction* abgedruckt. Alle Stammbäume gipfeln in der literarischen Tätigkeit von Isou, der mit der Reduktion der dichterischen Sprache auf den Buchstaben den Weg in die Zukunft der Poesie eröffnet. Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 21.

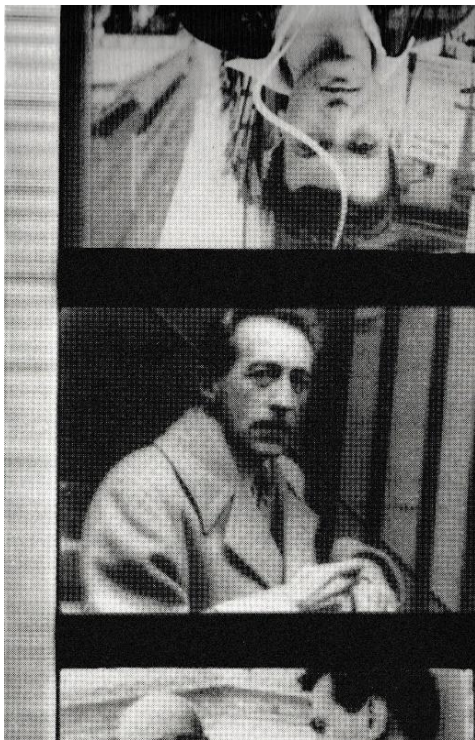
¹⁸⁰ Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 23.

¹⁸¹ Isou, Isidore. *Traité de Bave et d'Éternité*: 23.

formera ce que j'appelle LE CINÉMA DISCRÉPANT."¹⁸² Wenn man die neue Sensibilität der lettristischen Poesie auf den Film übertragen will, muss man das Material, aus dem dieser besteht, zerstören.

La photo du cinéma doit donc entrer dans sa *phase infernale*, dans sa *phase du Mal*! [...] Il ne s'agit pas de faire un film et de jouer avec un procédé valable pour soi seul, mais de savoir comment le cinéma peut se *dépasser*, ouvrir un chemin neuf au film pour qu'il aille plus loin. Il ne s'agit pas seulement d'apporter *quelque chose de neuf dans un film*, mais d'ouvrir une *voie neuve au cinéma*.¹⁸³

Als erste Realisation des Begriffs eines "diskrepanten Films" enthielt *Traité de Bave* Szenen aus dem Alltagsleben im Quartier Latin, Fotos von Isou und anderen Lettristen (Abb. 20), deren Gesichter zumeist unkenntlich gemacht sind, sowie eine Fülle zerkratzten Filmmaterials in disparater Folge.¹⁸⁴ Kinobilder in ihrer infernalischen Phase schmerzhafter Auflösung – wenn man das obige Zitat frei übersetzen kann.



20 Isou kopfüber in *Traité de Bave*. Darunter Gil Wolman.

Diese disharmonisch gereihten Sequenzen sollten vom Publikum in den Zusammenhang einer sich vollziehenden absoluten Revolte gestellt werden. Der Hang einer nonkonformistischen Jugend zum Skandal und zu kulturellen Störaktionen muss als Versuch bewertet werden, sich

¹⁸² Isou. *Traité de Bave*: 18.

¹⁸³ Isou. Ebenda: 22.

¹⁸⁴ Vgl. Abbildungsmaterial im Anhang "Documents" von Isou. *Traité de Bave*: 83 - 102.

lautstark und tabulos vom gesellschaftlichen Status-quo der verzagten und lähmenden Nachkriegsjahre zu distanzieren.

Den lettristischen "Ur-Skandal" von Notre Dame, bei dem sich einige junge Männer als Priester verkleidet hatten, um anlässlich der Ostermesse 1950 den versammelten Gläubigen von der Kanzel der wichtigsten Pariser Kirche herab den Tod Gottes zu verkünden, eint mit den poetischen Performances, wie sie in den Kaschemmen des Rive Gauche zur Aufführung kamen, die Ablehnungshaltung. Sich als Teil einer zutiefst in ihren Selbstverständnissen erschütterten und gespaltenen französischen Gesellschaft willenlos einzureihen, kam kategorisch nicht in Frage. Die agonisierende Fadheit der religiösen Gebete und die Anbetung alter Heroen der französischen Kunst waren zusammengehörende Zeichen einer betrügerischen Ablenkung, welche Restaurationsbestrebungen kaschierte. Der Tod Gottes wurde in Notre Dame verkündet, "auf daß endlich der Mensch lebe".¹⁸⁵ Es galt mit teilweise kalauerhaft anmutenden Frechheiten Konfusion zu schüren, indem man sich auf die verbliebenen, noch irgendwie positiv konnotierten und Hoffnung spendenden Symbole stürzte. Die halb spaßhaft geäußerten Absichten des Lettristen Ivan Chtcheglov, den Eiffelturm in die Luft sprengen zu wollen, weil dessen nächtliches Lichtspektakel seinen Schlaf störe, sowie die insistierende Dreistigkeit bei den Festspielen von Cannes auf einer Vorführung des eigenen Films zu beharren um im darauffolgenden Jahr mit weiteren Antifilm-Projekten zu drohen, stießen in das gleiche Horn.¹⁸⁶ An all diesen Orten ging es vor allem darum, als Folge der kalkulierten Verunsicherung, Wut, Tumult und Diskussion zu erzeugen. Den Vorführsaal eines Kinos dachte sich Isou konsequent als ein ideales Forum dafür, mit seinen theoretischen Ausführungen ein zuvor unbeteiligtes Publikum in die bislang als Spezialistendiskurs geführte Debatte um die Kunst miteinzubeziehen. "C'est la première fois qu'on introduit le Ciné-club dans le cinéma, c'est-à-dire qu'on préfère la réflexion ou les *débats du cinéma sur le cinéma au cinéma ordinaire en tant que tel*."¹⁸⁷

Die filmerische Produktion Isous erschöpfte sich seinerzeit in einem ersten und einzigen Film.

Zum einen mangelte es an Phantasie, zum anderen erforderte die Filmherstellung eine bedeutende Investition, nicht gerechnet die Arbeit im Labor und im Studio. Seine Getreuen

¹⁸⁵ Der vollständige Wortlaut dieser Anti-Predigt findet sich abgedruckt in: Mension, Jean-Michel. *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt*: 31 - 33.

¹⁸⁶ Greil Marcus berichtet in seinem Buch ausführlich über die frühen Skandale der Lettristen. Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 289 - 325. Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, dass diese Aktionen aus Wut über das fehlende historische Bewusstsein der tragenden Eliten in Staat und Kirche entstanden. In Paris waren die Existenzialisten schon zu einer Touristenattraktion geworden. Gegen eine solche Kultur begehrte man mittels Verweigerungen und kalkulierten Tabubrüchen auf.

¹⁸⁷ Isou. *Traité de Bave*: 23.

fingen an, Isidore Isou den Rücken zuzukehren, und versuchten, den Meister hinter sich zu lassen, denn wie kann man die Mittelmäßigkeit bewundern?¹⁸⁸

Gil Wolman, ein anderer Künstler, der sich den lettristischen Skandalen verbunden fühlte, hatte 1951 seinen Film *L'Anticoncept* auf einen Heißluftballon projiziert. François Dufrêne, der später unter anderem als Plakatabrisskünstler im Umfeld von Raymond Hains und Jacques Villeglé einige Bekanntheit erlangen sollte, sparte sich gleich einen großen Teil der Mühe und der Materialkosten. Für sein filmisches Experiment *Die Posaunen des Jüngsten Gerichts* beschränkte er sich auf ein Tonband, das die Traumbilder, die der Lettrist vorgeblich gerne gezeigt hätte, kommentierte.¹⁸⁹ Der Film ohne Film war ein Leitbild rotzig-respektloser Bestrebungen, den Film in seiner Warenförmigkeit zu agitieren. Das konnte plötzlich ‚gelingen‘, ohne sich mit den Ausführungen allzu viel Arbeit gemacht- oder andere allzu sehr ins Kontor schlagende Investitionen getätigt zu haben. Solange die Erzeugnisse billig waren, unfertig oder sinnfrei wirkten, verfielen ihre Macher nicht dem Ruch, bourgeois zu sein.

3. Prolegomena für den Film der Zukunft: *Hurlements en faveur de Sade*

In seinem letzten zur Ausstrahlung im Kino bestimmten Film *in girum imus nocte et consumimur igni* von 1978 zitiert Debord ausführlich zentrale Stellen des gesprochenen Textes seines ersten Beitrags zur Filmgeschichte, *Hurlements en faveur de Sade*. Währenddessen bleibt die Leinwand jeweils weiß. Besagter Abschnitt von *in girum imus nocte* mündet in Spielfilmaufnahmen, die eine empörte Zuschauermenge zeigen. Die zornige Meute auf den Rängen eines Pariser Volkstheaters fordert lautstark, den Vorhang über eine unsäglichke Vorstellung fallen zu lassen.¹⁹⁰ Debord spielt mit dieser retrospektiven Sequenz auf die Tatsache an, dass er vor mehr als 25 Jahren gezeigt habe, wie man den Film auf eine Abfolge weißer und schwarzer Bildflächen zurechtstutzen kann (Abb.en 21 und 22). Nicht nur verzichtete der Regisseur damals auf filmische Aufnahmen. Um den Affront noch zu verstärken, zeigte sein erster Film weder Bilder noch hatte er einen erkennbaren Schluss.

Nach einer Anspielung auf die unvollständigen Geschichten, die wir als verlorener Haufen zu erleben hatten (um den Ausdruck zu gebrauchen, mit den bei den Armeen des Dreißigjährigen Krieges die Aufklärungstruppen bezeichnet wurden), fand als enttäuschende Apotheose eine 24 Minuten lange schwarze Sequenz statt und brachte diejenigen in Wut, die auf schöne

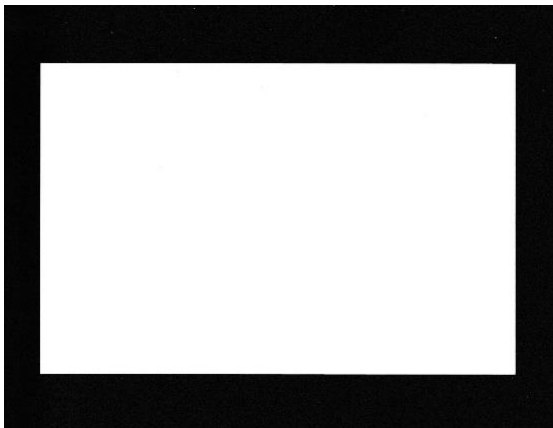
¹⁸⁸ Vgl. das Statement von Maurice Rajsfus aus "Une enfance laïque et républicaine". In: Mension. *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt*: 92.

¹⁸⁹ Vgl. Statement von Rajsfus in: Mension. *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt*: 92.

¹⁹⁰ Vgl. Debord. *In girum imus nocte et consumimur igni*: 46 - 48. Die Spielfilmbilder stammen aus Marcel Camés Film *Kinder des Olymp* von 1945. Zu diesem Zusammenhang mehr in Kapitel VII dieser Studie.

Kühnheiten erpicht sind. Das Spiel geht weiter und wir sind uns jeden Tag sicherer, daß wir es richtig spielen.¹⁹¹

Wie der berühmte russische Regisseur Sergej Eisenstein, an dessen Werk und formalen Erfindungen sich Debord in vieler Hinsicht orientierte, in seinen filmtheoretischen und autobiographischen Schriften ausführt, leitet sich der spezifische Charakter des Films als Kunstform aus der Technik der Montage ab.¹⁹² Indem Debord in seinem ersten Film abwechselnd nur weiße-, vom Licht des Filmprojektors angestrahlte-, und schwarze Leinwand zeigt, knüpfte er mit dieser Geste an Eisensteins antithetische Erzähltechnik von Schnitt und Gegenschnitt an, die zum Markenzeichen (s)eines politisch engagierten Filmschaffens wurde. In einem ikonoklastischen Akt ‚bearbeitete‘ Debord dieses Verfahren, das für Eisenstein von hohem didaktischem Wert war, indem er fast nichts tat. Indem man sprichwörtlich mit beiden Händen in den Hosentaschen ‚filmte‘, entstand ein irreduzibles Grundgerüst als Ausdruck einer grenzverschiebenden Zurückweisung.



21 Weiße Leinwand in *Hurlements en faveur de Sade*.

Normalerweise stellt das photographische Einzelbild im Film einen Ausschnitt dar. Der photographische Streifen wird durch die Umdrehung der Spule des Projektors in rotierende Bewegung versetzt. Die Chronologie der bewegten Bilder eines Films ist a priori fragwürdig. Per se handelt es sich bei dem filmischen Bild um ein dialektisches Bild, welches der Kulturhistoriker und Philosoph Giorgio Agamben das Grundelement der historischen Erfahrung schlechthin nennt.¹⁹³ Mit dem beweglichen Bild, welches dem Kontinuum seiner

¹⁹¹ "Eine große Nachtfete". In: Debord, Guy. *Gegen den Film: Filmskripte*: 36.

¹⁹² Vgl. u.a. den autobiographischen Text "Warum ich Regisseur wurde". Abgedruckt in: Eisenstein, Sergej. *Yo: Ich selbst - Memoiren*. Wien. Löcker Verlag, 1984: 56 - 80. Eisenstein beschreibt darin S. 62 ff. die Entwicklung seiner Bildsprache in Analogie zu seinen Erfahrungen als Zeitzeuge einer revolutionären Epoche.

¹⁹³ Vgl. Agamben, Giorgio. "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films". In: McDonough, Tom (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge (Mass.), London. The MIT Press, 2004": 314.

Rotation entrissen ist, geht es, so führt Agamben in einem Aufsatz über die Filme Debords eschatologisch aus, um eine Geschichte der Erlösung. Eine unvollständige Geschichte, die in einer anderen Zeit spielt, muss hier und jetzt komplettiert und so gerettet werden. Jeder Moment und jedes Bild steht mit der Historie insofern in Verbindung, als es die Eintrittstür für einen Messias sein kann, der - gemäß der Erwartung - immer schon beinahe angekommen ist.¹⁹⁴ Zur Unterstützung seiner Thesen über das Kino im allgemeinen und die spezifische Stellung der Filme Guy Debords in der Geschichte des Mediums benennt Agamben zwei transzendierende Bedingungen, welchen die Montage unterliegt: "*repetition and stoppage*. Debord [...] exhibited the transcendentals as such [...] There's no need to shoot film anymore, just to repeat and stop. That's an epoch-making innovation in cinema".¹⁹⁵

Die Wiederholung (*repetition*) ist keineswegs die Wiederkehr des jeweils Identischen. Ihr Zweck und Verdienst ist vielmehr die Rückkehr der Möglichkeit dessen, was einmal war.¹⁹⁶ Etwas zu wiederholen bedeutet, es erneuert möglich zu machen. Darin besteht auch das Band zwischen der Wiederholung in der Kunst und der Erinnerung. In der Fähigkeit des Künstlers zur Erinnerung mag man die Kraft erkennen, die das Nichterfüllte in die Erfüllung umkehrt. "Doesn't cinema always do just that, transform the real into the possible and the possible into the real?"¹⁹⁷ Agamben spricht der Arbeit mit Bildern eine historische und quasi-messianische, poetisch zu nennende Bedeutung zu. Indem Debord die Wiederholung bereits mit jedem Element seines Debutfilms in das Zentrum seiner Kompositionstechnik stellt, erzielt er das, was er als Wieder-Mögliches zur Aufführung bringt. Er eröffnet einen Bereich der Ununterscheidbarkeit zwischen dem faktischen Realen und dem möglichen Imaginären.

Das zweite transzendierende Element in Debords Film ist die Unterbrechung (*stoppage*). Ihr Gebrauch mache deutlich, dass der Film essenziell der Dichtung näherstehe als der Prosa.

The only things that can be done in poetry and not in prose are the caesura and the enjambment (that is, the carryover to a following line). The poet can counter a syntactic limit with an acoustic and metrical limit. This limit is not only a pause; it is a noncoincidence, a disjunction between sound and meaning.¹⁹⁸

Die Grundelemente, deren sich Debord für *Hurlements* bedient, betonen die literarische Tradition der Filmkunst. In dialektischer Umkehrung der Möglichkeiten, welche er als poetische Kunstform eigentlich bietet, kann die Entwicklungsgeschichte des Films als eine

¹⁹⁴ Vgl. Agamben, Giorgio. "Difference and Repetition": 314 - 315.

¹⁹⁵ Agamben. "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films": 315.

¹⁹⁶ Vgl. Agamben. Ebenda: 316.

¹⁹⁷ Agamben: 316.

¹⁹⁸ Agamben: 317.

Geschichte der Täuschung und der Täuschungen geschrieben werden, an die sich sein Publikum gewöhnt hat. Der Schriftsteller und spätere französische Kulturminister André Malraux steht mit seiner Äußerung, dass der Film eine Industrie sei, nicht allein. Dem hält der Filmtheoretiker André Bazin, als Herausgeber der Zeitschrift *cahiers du cinéma* einer der geistigen Väter der 'Nouvelle Vague', in einem Aufsatz bereits 1945 entgegen: "Andererseits ist der Film eine Sprache."¹⁹⁹ Zwischen den Polen dieses bereits gut bestellten diskursiven Feldes, das in den folgenden zwei Jahrzehnten massiv von einer Generation junger europäischer Regisseure beackert werden sollte, bewegten sich die Lettristen um Isou und Debord mit ihren Reflexionen zum Film. Die Geschichte der Konditionierung eines zum passiven Bilderkonsum erzogenen Publikums ist der eigentliche Ausgangspunkt des ersten Experiments von Debord auf dem Gebiet des Kinos. Durch die ironische Pirouette²⁰⁰ des durch den Entzug der Bilder nicht eingelösten Versprechens seines reißerischen Titels fühlten sich sowohl der Veranstalter als auch die Zuschauer derart herausgefordert, dass eine erste Projektion von *Hurlements*, die am 30. Juni 1952 im Pariser Musée de l'Homme stattfand, aufgrund von Unmutsbekundungen nach wenigen Minuten abgebrochen werden musste.²⁰¹ Bei einer zweiten Vorführung im Ciné-Club des Quartier Latin am 13. Oktober sorgte ein so genanntes 'lettristisches Kommando' - Freunde und Bekannte des Filmemachers, die sich ins Publikum mischten - mit leeren Versprechungen dafür, dass die Zuschauer bis zum für sie enttäuschenden Schluss ausharrten.²⁰²

Weder ist in diesem Film Geschrei oder Geheul zu vernehmen, noch thematisiert er in seinem Verlauf expressis verbis den Marquis de Sade.²⁰³ Nach einem kurzen Abriss der wichtigsten Daten der Filmgeschichte, in welchem neben Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) und Chaplins *Lichter der Großstadt* von 1931, gleichrangig das "Geburtsjahr von Guy-Ernest Debord" (1931) und, nach einer klaffenden Lücke von 20 Jahren, Isous *Handbuch des Speichels und der Ewigkeit* (1951) sowie *Geheul für de Sade* als vorläufige Höhepunkte des Filmschaffens vorkommen, verkündet eine der Kommentatorenstimmen stattdessen das Ende

¹⁹⁹ Bazin, André. "Ontologie des photographischen Bildes". In: Bazin, André. *Was ist Film?*. Berlin. Alexander Verlag, 2004: 40.

²⁰⁰ Vgl. Coppola, Antoine. *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Arles. Sulliver, 2003: 50.

²⁰¹ Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 41. Marcus behauptet, dass jemand nach zwanzig Minuten den Stecker des Projektors gezogen habe. Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 344. Unerheblich ob es sich um einen Zuschauer gehandelt hat oder jemanden der für die Vorstellung Verantwortlichen - die Überlieferung des Skandals begründet den Mythos.

²⁰² Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 41 - 42.

²⁰³ Allerdings gewinnt die Hommage des Titels an Brisanz vor dem Hintergrund, dass die Werke des Marquis bis in die 50er Jahre immer noch weitgehend sehr scharfen Zensurbestimmungen unterlagen. Der Skandal war vorprogrammiert. Wer den Namen de Sade im Titel eines Werkes führt, darf fast zwangsläufig mit einer heftigen Reaktion rechnen. Vgl. Bezzola, Tobia; Pfister, Michael; Zweifel, Stefan (Hg.). *Sade Surreal: Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2001: 174.

der herkömmlichen Filmkunst. Isou hatte es zwar vorgedacht, aber nicht vollstreckt: "Es gibt keinen Film. Die Filmkunst ist tot. Es kann keinen Film mehr geben. Fangen wir also, wenn sie wollen, mit der Diskussion an!"²⁰⁴

Nur wenige Sätze später wird die Leinwand durch Abschalten des Projektors erstmals für zwei Minuten verdunkelt. Während dieser Zeit verstummt auch der Kommentar. Mit diesem abrupten Wechsel zwischen Ton und Stille, sowie weißer und schwarzer Leinwand ist die schematische formale Ästhetik des Films von Debord hinlänglich beschrieben. Ein zeitweilig ins Dunkel des Kinosaals getauchtes Publikum wird durch diese radikale Geste zum Teil der Inszenierung Debords. Mittels der zusammenhanglos verlesenen Textfragmente des Soundtracks trachtet der Regisseur danach, eine Reihe von Metaphern für seine Zwecke fruchtbar zu machen, die ihm den eingangs beanspruchten Platz in der Filmgeschichte sichern sollten und gleichzeitig auf die offene Geschichte des Films nach dem Ende des Films verweisen. Die Zuschauer fühlen sich im Rahmen dieser Unternehmung wie die duiptierten Opfer eines signifikanten Doppelungseffekts. Der Film reflektiert über sein Publikum, das wiederum animiert wird, die Zeit der Stille nach der Unterbrechung eines disparaten, polytextuellen erzählerischen Kontinuums, mit der Reflexion über seine eigene Rolle in diesem bildentziehenden Verhaltensexperiment auszufüllen. Durch die Reduktion der filmerischen Mittel führt Debord einen Schnitteffekt herbei, dessen sich mit zunehmender Dauer des Films und zunehmender Länge der schwarzen Sequenzen potenzierende Drastik darin besteht, dass er sich dem gewohnten kontinuierlichen Fluss kleinbürgerlicher Alltagserfahrungen - der Information, des Verkehrs, der Arbeits- und Ferienzeiten, der Gesten und Rituale des Wirtschaftslebens etcetera - unversöhnlich entgegenstellt. Die Reaktion eines im Kinosaal versammelten Publikums, das sich um die Erfüllung seines auf Zerstreuung durch Konsum reduzierten Glücksbegriffes geprellt sieht, wird zum Gegenstand seiner eigenen Erfahrung gemacht. Es geht um ein Bewusstsein des 'Zusammen-Seins', um eine spezifische Form der Interaktion der Kinobesucher, welche zugleich verbunden sind in der durch den Film absorbierten Aufmerksamkeit und doch getrennt bleiben in ihrer Unfähigkeit und Unwilligkeit zur Kommunikation, die ihnen der Regisseur besserwisserisch und grausam genau herauspräpariert, unterstellt.²⁰⁵

Debords entscheidende Weiterentwicklung einer Partizipation des Publikums an der Vertonung der vorenthaltenen Bilder besteht darin, den Zuschauer mit einem negativen sozialen

²⁰⁴ Debord. *Gegen den Film*: 24.

²⁰⁵ Vgl. hierzu Coppola. *Introduction au cinéma de Guy Debord*: 52.

Bewusstsein seiner Rolle als passiver Konsument zu konfrontieren.²⁰⁶ Ihm wird genommen, was er, in der Logik des Kinos als Opiat für die Massen, erwartet und verlangt. Simultan wird er auch noch aufgefordert sich im Prozess der Selbsterkenntnis vernehmbar zu exponieren und mehr oder weniger artikuliert Stellung zu beziehen. Im Ergebnis, das für Debord von vornherein festzustehen schien, stehen die Überforderung und die Empörung des Zuschauers dem gewaltigen Anspruch des Regisseurs gegenüber. Das empörte Geheul geprellter Zuschauer schallt als onomatopoetischer Triumphgesang der Versuchsleitung entgegen. Kollektives Buhen wird zum Applaus umgewertet. Der Filmwissenschaftler Antoine Coppola klassifiziert die intentionale Tendenz Debords, den Zuschauerraum in ein Wechselbad von Hell und Dunkel zu tauchen, als soziopolitische Erweiterung der Demystifikation der Leinwand.²⁰⁷

Debords Geste gipfelt, wie bereits in dem oben zu lesenden Zitat anklingt, zum Ende der Vorführung in einer 24 Minuten dauernden Sequenz von Dunkelheit und Stille. Mit diesem monumentalen Schlag einer Verkehrung der Bilddauer²⁰⁸ und absoluten Reduzierung der filmischen Mittel zugunsten einer Erweiterung des Filmbegriffs auf die Totalität des 'Dispositivs Kino', verabschiedet Debord die lettristische Phase der Zerstörung der etablierten Kultur. Von Isou zum auto-messianischen Getrommel gesteigert, trug dieser Angriff auf die Seh- und Lebensgewohnheiten im Keim bereits die Züge einer Revolte in sich, die noch jedesmal zum Konformismus eines passiv konsumierbaren Spektakels wurde, wie es auf der Tonspur von *Hurlements en faveur de Sade* heißt.²⁰⁹ Die Reverenz, welche Debord mit seinem Film Isou ganz offensichtlich nochmals erwies, bedeutete gleichzeitig die Verabschiedung von

²⁰⁶ Eisensteins Filme dagegen sollten Propaganda für die Sache der Revolution betreiben; das Wir-Gefühl des Proletariats stärken und so zur klassenkämpferischen Aktivität verleiten.

²⁰⁷ Vgl. Coppola. *Introduction au cinéma de Guy Debord*: 53. Der Künstler Asger Jorn bezeichnete den Film einfach als eine "geistige Ohrfeige". Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 41. Im Bereich der bildenden Kunst ist die Bildlosigkeit von *Hurlements* mit Yves Kleins Ausstellung "Le Vide" von 1958 vergleichbar, die sein Publikum ebenfalls in einen objektfreien Reflexionsraum einlädt, um es dort mit seinen eigenen Erwartungen an eine Kunstaussstellung zu konfrontieren. Recht aktuell rekurriert Daniel Kehlmann in seiner Adaption des Eulenspiegel-Stoffes auf die komplexe Herausforderung einer weißen Landwand wie folgt: Zunächst hatte das leere Bild, welches Tyll dem König geschenkt hat, dem Herrscher viel Freude gemacht. Zunehmend wich der Spaß, den er an den verunsicherten Reaktionen seiner Besucher hatte aber dem eigenen Unbehagen, selbst das Opfer einer gewissermaßen magischen Inszenierung zu sein. Über den tatsächlichen Sinn und Gehalt des Stücks weißer Leinwand macht sich bald kollektives Schweigen breit, da keiner der Betrachter es wagt, sich mit vorschnellen Äußerungen der eigenen Dummheit oder niederen Herkunft zu überführen. „Natürlich war da kein Bild, es war ein Scherz des Narren gewesen, aber jetzt, wo die Leinwand dort hing, hatte sie ihre eigene Macht entfaltet, und der König hatte mit Schrecken gemerkt, dass er sie weder abhängen noch irgendetwas darüber sagen konnte – weder konnte er behaupten, dass er ein Gemälde sah, wo kein Gemälde war, denn einen sichereren Weg, sich als Hohlkopf auszuweisen, gab es nicht, noch konnte er aussprechen, dass die Leinwand weiß war, denn wenn die anderen glaubten, dass dort ein verzaubertes Bild hing, dessen Macht die Niederen und Dummen entlarvte, so reichte das schon, ihn vollends zu blamieren. Nicht einmal zu seiner armen, lieben, beschränkten Frau konnte er davon sprechen. Es war vertrackt. Das alles hatte ihm der Narr angetan.“ Kehlmann, Daniel. *Tyll*. Hamburg. Rowohlt, 2017: 288.

²⁰⁸ Der Zuschauer bekommt nicht, wie durch die Trägheit des Auges zu einem Kontinuum verschmolzen, 24 Bilder in einer Sekunde zu sehen, sondern (k)ein Bild 24 Minuten lang.

²⁰⁹ Vgl. Debord. *Hurlements* in: Debord. *Gegen den Film*: 25.

der lettristischen Dada-Parodie. Diese hatte sich überlebt und diente nurnmehr als kurze Vorgeschichte der Position, die Debord selbst einzunehmen bereitstand.

Der Bruch mit Isou vollzog sich zeitlich und ästhetisch nachvollziehbar zwischen dem ersten abgedruckten Skript von *Hurlements* in *ION*, welches noch zerkratztes Bildmaterial und lautmalerische Tonsequenzen vorsieht,²¹⁰ und der endgültigen bildlosen Fassung des Films, dessen Skript erstmals 1955 in der siebten Nummer der belgischen surrealistischen Zeitschrift *Les Lèvres Nues* abgedruckt wurde.²¹¹ Dazwischen lagen einige skandalöse Vorführungen in den Pariser Ciné-Clubs. Die Eliminierung aller lautmalerischen Sequenzen von der Tonspur negiert demonstrativ jede weitere Daseinsberechtigung der von der Entwicklung überholten lettristischen Poesie. Sie wird als ein weiterer in eine Sackgasse mündender Weg der Gegenwartsavantgarde dem Vergessen, beziehungsweise der ehrenden, disfunktional gewordenen Erinnerung an bloße Vorläufer anheimgegeben. Das ist fast noch demütigender. Lettristische Kunst gab es auch weiterhin. Sie konnte gesammelt und ausgestellt werden. Isou lebte bis 2007. Maurice Lemaître verstarb im Frühsommer 2018. Beide blieben als Künstler überaus produktiv. Debord kappte aber seine persönlichen Verbindungen zu den meisten Protagonisten der Kunstrichtung rigoros.

Der prophetische Impetus einer Forderung, die gleich zu Beginn des Films erhoben wird, trachtet danach, den Surrealismus Bretons, der am Ende seiner Erzählung *Nadja* (1928) die Schönheit als "konvulsiv" definierte,²¹² mit demselben Streich gleich mitzuerledigen. So stellt sich Debord erklärtermaßen an die Spitze einer neuen Bewegung, welcher sowohl die Kunst in ihrer Warenförmigkeit als auch die heuchlerische, noch dazu pathetische Pseudokritik suspekt und unbrauchbar geworden ist. Eine der Kommentatorenstimmen in *Hurlements* verkündet selbstbewusst: "Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien." (Deutsche Übersetzung: "Die Kunst der Zukunft wird eine Situationsumwälzung sein oder sie wird nichts sein.")²¹³ Zu Beginn seiner Karriere desavouierte Debord den alten König der Pariser Avantgarde, der augenscheinlich nur noch das eigene Erbe verwalten mochte, und verscheuchte einen eitlen Prinzen von dem Platz, der offenbar einem konsequenteren Neuerer gebührte, welcher die Kunst überwinden wollte. Der Ausblick auf die Zukunft eines Projekts, das mit

²¹⁰ Das vollständige Skript der ersten Fassung in *ION* findet sich abgedruckt in: Debord, Guy. *Œuvres*. Paris. Quarto Gallimard, 2006: 48 - 58.

²¹¹ Vgl. *Les Lèvres Nues* No. 7, *Décembre 1955*: 18 – 23. Dieser Fassung entspricht das Skript in dem Bändchen *Contre le cinéma*, das 1964 von Asger Jorns Institut für vergleichenden Vandalismus herausgegeben wurde. Alle Zitate im Text stammen aus der deutschen Übersetzung dieser Schrift. Guy Debord. *Gegen den Film: Filmskripte*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1978. Alle Filmskripte Debords finden sich im französischen Original abgedruckt in: Debord, Guy. *Œuvres*. Paris. Éditions Gallimard, 2006.

²¹² Vgl. Breton, André. *Nadja*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 2002: 139.

²¹³ Debord. *Gegen den Film*: 24.

Hurlements beginnt, ist gewagt. Allerdings steht eine wissenschaftliche Umsetzung der prophetischen Forderung noch aus, in die Elemente der Psychologie, der Statistik, des Urbanismus und der Ethik eingehen sollen. "Ces elements devront concourir à un but absolument nouveau: une création consciente de situations." (Deutsche Übersetzung: "Diese Elemente sollen einem absolut neuen Zweck dienen - der bewußten Konstruktion von Situationen.")²¹⁴

Als filmisches Manifest stellt *Hurlements* ein Programm und einen Stil vor, an die sich Debord zukünftig halten sollte. Von Anfang an geht es darum, sich an der äußersten Grenze einer kontemplativ konsumierten Kunst anzusiedeln. Von dieser mit dem ersten Film erprobten Stellung ausgehend, gilt es von der Passivität zur Diskussion überzugehen.²¹⁵ Der sich mit dem Film abzeichnenden situationistischen Position, die fundamental performativ ist, unterstellt Kaufmann, dass es sich um eine "Unsituierbarkeitserklärung" Debords handelt.²¹⁶ Der gesprochene Kommentar des Films liefert unterschiedliche Zeugnisse des Verschwindens vom Diebstahl bis hin zum Selbstmord eines Radiostarlets, das 1950 ins Wasser der Isère stieg. Diese Fragmente sind in enger Relation zu dem unsteten Leben des jungen Debord und vieler seiner gleichgesinnten Kameraden in Paris zu betrachten. Beispielhaft identifiziert sich der junge Debord vor allem mit dem verschollenen Boxer-Poeten Arthur Craven, einem Deserteur aus Leidenschaft, sowie mit der nur sehr lückenhaft überlieferten Biografie des Isidore Ducasse, die genügend blinde Flecken und Fragezeichen aufweist um die Phantasie von jungen Aufführern anzufeuern. Man wähnt Ducasse in den dunklen Machenschaften, die zur Vorbereitung der Pariser Kommune von 1871 geführt haben.²¹⁷ Kaufmann qualifiziert *Hurlements* im Bezug auf seinen letzten Satz - "Nous vivans en enfants perdus nos aventures incomplètes." ("Als verlorener Haufen erleben wir unsere unvollständigen Abenteuer.") - der signifikant zwischen zwei langen schwarzen Sequenzen eingebettet ist, als 'enfant-perdu-Film'. Die fragmentarische Überlieferung handelt von den vom Vergessen bedrohten Unternehmungen einer gefährdeten Generation, die sich mit dem Schicksal versprengter, von ihrer Truppe getrennter Soldaten gleichsetzt.

²¹⁴ Debord. *Gegen den Film*: 26.

²¹⁵ Vgl. Kaufmann. *Debord*: 41.

²¹⁶ Vgl. Kaufmann: 43.

²¹⁷ Rimbauds Begeisterung für die Kommune, sowie der Reflex des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 sind trotz sehr lückenhafter Dokumente für den fraglichen Zeitraum hinreichend gut belegt, da sie sich in einigen Gedichten niederschlugen. Vgl. Lefrère, Jean-Jacques (Hg.). *Arthur Rimbaud – Korrespondenz: Briefe, Texte und Dokumente Bd. 1 1868 – 1886*. Berlin. Matthes & Seitz, 2017: 79. Ducasse starb im Alter von 24 Jahren im November 1870, d.h. einige Monate vor Ausbruch der Unruhen in Paris. Aus seinem Leben sind lediglich 6 Briefe und einige Marginalien überliefert.

Es ist der Ausgangspunkt von Debords Leben, so wie er es erzählt, der Ausgangspunkt seines Kampfes, seiner Legende und die seiner Gefährten. Sie waren *enfants perdus*, wie es schon bei Villon heißt, dem so bewunderten Dichter-Banditen. Und niemandem ist klarer als Debord selbst, daß hier die Legende beginnt, daß sie hier stattfindet, zwischen 1951 und 1953, mit jenem ersten Film, der nicht nur davon Zeugnis ablegen, sondern auch die Legende davon schmieden soll.²¹⁸

Die zahlreichen, durch das Assoziationspotential des polytextuellen Kommentars hervorgerufenen, also lediglich in der Vorstellung der Zuschauer existenten Bilder des Films fungieren als die Reste der bereits fast vollständig verwischten Spuren der Abenteuer und Erfahrungen jener Protagonisten. Durch die Bildlosigkeit versteht sie Debord simultan vor jedem identifizierenden Zugriff von Kontroll- und Exekutivmächten zu entziehen. Der Regisseur verleiht so einer generationsspezifischen Erfahrung des Verlorengehens eine angemessene Form, die sich zugleich zum allerdings sehr schemenhaften Porträt einer Gruppierung verdichtet, deren Mitglieder und Sympathisanten sich von vornherein mit nur wenigen Vorteilen für einen gesellschaftlichen Verteilungskampf um Macht und Anerkennung ausgestattet sahen. Angesichts der umfassenden Gefährdung, dem Konformismus einer petit-bourgeoisen Existenz oder den Verlockungen des Kunstbetriebs zu erliegen, sieht man die eigenen Interventionsmöglichkeiten in die Gegenwartskultur vor allem in der Oppositionshaltung einer Werklosigkeit, welche zunächst in der Bildlosigkeit offenkundig wird. Die Fort-Da-Partie entwickelt sich mit der Fertigkeit des Aus- und Entweichens in einem Streik gegen die Anforderung zu erscheinen. Debords Anti-Film *Hurlements en faveur de Sade* stellt ihren Ursprungsmythos dar.²¹⁹



22 HeFdS, 1952. Im Rückblick Debords. Schwärze.

²¹⁸ Kaufmann. *Debord*: 45.

²¹⁹ Es handelt sich bei Debords ikonoklastischen Akt imho keineswegs um eine Verweigerung von Bildern, sondern um einen Entzug gewohnter Bilder. Die Leere, mit welcher die Zuschauer konfrontiert sind ist eine Vakanz, die es mit anderen Bildern und Geschichten zu füllen gilt. Die Provokation hat den Charakter einer Aufforderung in der ersten Person Plural und ist keinesfalls vorrangig ein ästhetisches Experiment auf der Ebene reiner Anschauung ohne Inhalte.

4. Lettristische Internationale - Weder noch lettristisch noch schon international

Debord und der mit ihm befreundete Filmemacher Gil Wolman wollten ihre filmischen Experimente zur Basis einer neuen kulturellen Bewegung machen. Primär zu diesem Zweck gründeten sie im Juli 1952 ‚heimlich‘ die sogenannte Lettristische Internationale (auch L.I. abgekürzt). In den folgenden Monaten erläuterten sie ihre Ideen zunächst im engeren Bekanntenkreis, der sich zum großen Teil aus Leuten zusammensetzte, die sich ebenfalls dem Kult um Isou verweigerten.²²⁰ Anlässlich einer ersten Konferenz der L.I., die am 7. Dezember 1952 in Aubervilliers, einem nördlichen Vorort von Paris stattfand, einigten sich die Teilnehmer Guy Debord, Gil Wolman, Serge Berna und Jean-Louis Brau in einem gemeinsam formulierten Dokument darauf, die eigenen Talente vor allem der Ablehnung jeder kommerziell verwertbaren künstlerischen Tätigkeit zu widmen.²²¹ Gemessen an der geringen Zahl ihrer Manifestationen und Veröffentlichungen zwischen 1952 und dem Frühsommer 1954 darf man die L.I. in ihrer Anfangszeit tatsächlich als eine der faulsten avantgardistischen Verbindungen bezeichnen, die es bis dato in Frankreich gegeben hatte. Die demonstrative Untätigkeit der mit der L.I. verhandelten Mitglieder und Sympathisanten wirkt im Nachhinein dennoch musterhaft. Mit der Abkehr vom aufgeregten Stimmengewirr der Zeitgenossen bildete sich eine negative Identität der Gruppe heran. Eine lose Formation, die in ästhetischer Hinsicht nicht mehr lettristisch, noch in ihrer Zusammensetzung bereits international genannt werden konnte, entzog sich in untergründiger Weise der kulturellen Betriebsamkeit der existenzialistischen Szene jener Jahre. Die parodistisch-übertriebene Namensgebung eines verschwommen definierten Kollektivs, das sich anfänglich einer Art von adoleszenten Delirium hingab, statt sich, wie der Name impliziert, um die Weltrevolution zu kümmern, war ein Schlag ins Gesicht der Destruktionskünstler um den selbstverliebten Isou. Schon allein die konsequente Umsetzung des von allen anerkannten Grundsatzes, dass es keine Kunst und keine Dichtung mehr geben konnte - das bereits erwähnte Schriftstück spricht von einem "dépassement des art"²²² macht die Distanz der Internationalen Lettristen zu den zahlreichen politischen und künstlerischen Gruppen deutlich, die es in den 50er Jahren allein in Paris, *dem* kreativen

²²⁰ Vgl. Hussey, Andrew. *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*. London. Pimlico Random House, 2002: 65.

²²¹ Vgl. die Darstellung bei Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 59 - 60. Fotografien des Sitzungsprotokolls von Aubervilliers, das sozusagen die Gründungsurkunde der L.I. darstellt, finden sich bei Ohrt auf den Seiten 63 und 64.

²²² Vgl. Abbildung bei Ohrt: 63.

Schmelztigel Kontinentaleuropas, gab.²²³ Jene, mit dem Programm Isous wiederbelebte und sogar theoretisch fundierte Zersetzungsbewegung der Kunst wurde auf die Spitze einer reinen Negativität getrieben, die an Selbstaufgabe grenzte. Schließlich galt es etwas Besseres zu finden, als Spuren oder gar ein Werk zu hinterlassen, wie Debord diese Übereinkunft zum Ende seines Lebens lapidar in seinem autobiographischen Buch *Panegyrikus* zusammenfassen sollte.²²⁴

Allen Assoziierten und Freunden der L.I. gemeinsam war der Hang zum Müßiggang in den Arbeiterkneipen von Saint Germain de Près. In der Spelunke "Chez Moineau", die ein Auffangbecken unter vielen und ein Sammelpunkt für im Quartier Latin gestrandete und herumstromernde Heranwachsende war, verbrachten viele von ihnen ihre Tage und Nächte. Sie diskutierten, tranken regelmäßig bis exzessiv und schlugen anderweitig die ‚Zeit tot‘. Inmitten der Marginalisierten und Außenseiter der französischen Nachkriegsgesellschaft frönten sie dem Verlorengehen junger Herumtreiber zwischen Rauschzuständen und dem Tagtraum eines abenteuerlichen Lebens der 'gefährlichen Klassen'. Dem Bodensatz einer Gesellschaft, der sich seiner Integration unter ihre Sachzwänge und Raison durch den Rückgriff auf historische Vorbilder für ein freieres Leben verweigerte.²²⁵

Diese erste Phase der L.I. dauerte bis Ende 1953. Die Inaktivität der Internationalen Lettristen hat kaum Eindrücke und nur wenige durch ästhetische Qualität bestechende Dokumente hinterlassen. Dennoch sollten die verwischten Spuren jener wenigen Monate stets den wichtigsten Bezugspunkt im Leben Debords darstellen. In einer Abfolge von Rückblenden auf diese Zeit lässt sich sein Werk immer auch als Trauerarbeit um den Verlust der größtmöglichen Freiheit deuten, die man in jener Periode genossen hatte. Auf der Basis einer Ablehnung jeglicher Bemühung, es auf dem Gebiet der Hochkultur zu etwas zu bringen, konfigurierte sich das Verlangen nach einer Neuerfindung des gesamten Lebens in spezifischen Alltagspraktiken, wie beispielsweise dem mehr oder weniger gezielten Umherschweifen durch die Stadt. Mit der

²²³ Verbindungen zu anderen Avantgarde-Gruppen unterhielt man so gut wie keine. In dieser Zeit wurden drei Ausgaben der Zeitschrift *internationale lettriste* publiziert, die jeweils aus lediglich einer einzigen Seite bestand. Vgl. Abbildung der dritten Ausgabe in: Debord, Guy. *Œuvres*. Paris. Éditions Gallimard, 2006: 99.

²²⁴ Vgl. Debord, Guy. *Panegyrikus: Erster Band*. Berlin. Edition Tiamat Verlag Klaus Bittermann, 1997: 34.

²²⁵ Stellvertretend sei hier u.a. auf die Erinnerungen von Mension verwiesen, einem der frühen Gefährten von Debord. Mension scheint allerdings nicht in der Lage gewesen zu sein, die mögliche Tragweite und das kritische Potential einer solchen Lebensführung zu erkennen und in signifikante Handlungen zu transformieren. Gegenüber Gérard Berréby kommt er in einem Interview fast nie über das Anekdotische hinaus. Der halbdokumentarische Foto-Roman *Liebe in Saint Germain de Près* des niederländischen Fotografen Ed van der Elsen gewährt einen Eindruck von der Szene abseits der existentialistischen Nabelschau in den Bars an den großen Boulevards. Ed van der Elsen macht den Betrachter mit einigen der vergessenen Protagonisten und Typen jener Periode namentlich bekannt. Vgl. Elsen, Ed van der. *Liebe in Saint Germain de Près*. Köln. Schaden Verlag, 1999. Vintage Reprint der Originalausgabe von 1956.

Gründung der Situationistischen Internationale 1957 sollten diese Exkursionen, bei denen man Erfahrungswissen über urbane Umgebungseinheiten akkumulierte, im Rahmen einer interventionistischen Strategie eine Renaissance erfahren. Das verlorene Paradies dieser zwangsfreien Jugend galt es zumindest in der Evokation desselben wiederzugewinnen.²²⁶ Aber noch war es nicht soweit.

Das Reine Negative der Jahre 1952 und 1953 rekapituliert Debord als Abdriften vieler Akteure in den Nihilismus. Diese ‚Vermissten des Lettrismus‘ werden als Selbstopfer einer unter den Zwängen der Nachkriegsgesellschaft nur halb freiwillig gewählten Lebensweise geehrt, indem man sie von der weit größeren Zahl jener Konformisten unterscheidet, die niemals Gelegenheit hatten, etwas zu begreifen.²²⁷ Abenteuerliche Freiheitssuche gipfelte in einer nicht selten selbstzerstörerisch ausgelebten Orientierungslosigkeit und Indifferenz. Ab 1954 machte diese Haltung einer zweiten Phase der L.I. Platz. Die Zeitspanne bis 1957 ist untrennbar mit der Edition der Hauspostille der L.I. verbunden. *Potlatch*, so der Name des zusammengeschusterten Blättchens, wurde in kleiner Auflage gedruckt und kostenlos in den Bars und Buchhandlungen des Quartier Latin verteilt, sowie an einige ausgewählte Adressen versendet. Mit *Potlatch* galt es für eine bestimmte Vorstellung vom Glück einzutreten, wenn es auch zweifelhaft erschien, ob diesem Votum Aufmerksamkeit oder gar Erfolg beschieden sein würde. Während seiner Existenz von 1954 bis 1957 bleibt *Potlatch* eine formalästhetisch recht anspruchslose, hektographisch vervielfältigte Flugschrift von maximal wenigen Seiten Umfang. Allerdings versprach man sich von seiner Verbreitung störend in die Kreisläufe der Epoche eingreifen zu können, indem man sich die Affizierung des Denkens jener Protagonisten der Gesellschaft zunutze machte, die die Epoche bestimmen.²²⁸ Die Auflage von *Potlatch* stieg im Lauf der Jahre von etwa 50 Exemplaren der ersten Nummer auf bis zu 500 Stück seiner 26ten und letzten Ausgabe unter Federführung der L.I. an.²²⁹ Gemäß ihrer Bestimmung als Gabe oder Geschenk unterlagen die abgedruckten Texte keinem Copyright. Wie infolge alle Manifeste der Situationisten bis zu ihrer Auflösung 1972, durften sie frei vervielfältigt werden.

²²⁶ Vgl. hierzu dann Kapitel III dieser Arbeit.

²²⁷ Vgl. Debord, Guy-Ernest; Wolman, Gil J.. "Warum Lettrismus". In: *Potlatch: Informationsbulletin der Lettristischen Internationale* Nr. 22 September 1955: 157.

²²⁸ Vgl. Debord, Wolman. *Potlatch*: 14

²²⁹ Vgl. die Angaben, welche Debord in seiner Einleitung anlässlich der Reedition des Magazins 1985 macht. *Potlatch*: 6.

5. *Potlatch*: In der Herausforderungslogik der Gabe

In und mit *Potlatch* bezog die zuvor stimmlose Gruppierung um Debord und Wolman die Position eines radikalisierten und politisierten Diskurses, welcher sich im Stil einer verbalisierten Unnachgiebigkeit der nihilistischen Versuchung zu entwinden suchte. Kraft dieser Wandlung formulierten die Internationalen Lettristen sozusagen ein strategisches Imaginäres, an dessen Horizont die kollektive "Etablierung einer neuen Zivilisation" stand.²³⁰ *Potlatch* ist der ethnologische Kampfbegriff unter dem die L.I. ihre Radikalität in der Abgrenzung vom zersplitterten und orientierungslosen Rest der Avantgarden gewinnt. Sie verweigert jeglichen Dialog mit den alternden oder ihrer Meinung nach unzulänglichen Kämpfen, welche die Aussöhnung mit der Gesellschaft in einer Eingliederung in ihre Betriebssysteme - wie beispielsweise die Kunst- und Literaturszene - suchen. Entsprechend der Vorlage des Skandals, der *Hurléments en faveur de Sade* zu einem unverzichtbaren Erfahrungswert gemacht hatte, auf den man sich immer wieder berufen sollte, galt die Öffentlichkeit den Internationalen Lettristen nun als Raum für Konflikte.

Mit *Potlatch* situierte sich die Avantgarde in einer Zeit der Anbiederung und der Kompromisse nur über Feindseligkeitserklärungen an die Stützen der gegenwärtigen Kultur und der politischen Ordnung. Gleichzeitig stand das Angebot einer Reihe neuer und unverkäuflicher Wünsche und Probleme zur Debatte. Greil Marcus bewertet *Potlatch* als Medium eines Freiheitsspiels, das versucht Begierden nach einer neuen Lebensweise unters Volk zu bringen, die kein Markt je befriedigen könnte. Der Unmut der Menschen, die sich diesem Spiel anschließen, würde endlich die Institutionen der Gesellschaft zu Fall bringen, so die großspurig-naive Verkündung der L.I., deren Kernbotschaft aber gerade in der Übertreibung und Entgrenzung steckt.²³¹

Das, was seit 1952 mit der L.I. entsteht, dient einem Projekt, welches sich wissentlich und willentlich jenseits des Gebiets des Kunstsystems ansiedelt. Von den Peripherien her versucht man mit Ausfällen, die man in die unterschiedlichen kulturellen Szenen unternimmt, das propagierte Ende der Kunst zu beschleunigen. Die L.I. konstituiert sich auf der Grundlage einer Ablehnung jeglicher ästhetischer Intervention zum Selbstzweck. Im Zentrum ihres Programms steht das Verlangen nach der Neuerfindung des Lebens. Entsprechend dieser hochfahrenden Ambition nutzt man die Situation eines noch weitgehend desorientierten Kulturbetriebs in der

²³⁰ *Potlatch* Nr.1: 9.

²³¹ Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 408.

traumatisierten französischen Nachkriegsgesellschaft um die Akteure und Eliten der Kultur jener Ära in polemischer Weise zu diskreditieren. Kraft eingeschränkter, jedoch äußerst ökonomisch genutzter Mittel, verschaffen sich die Autoren Gehör, indem sie sich ostentativ von allem distanzieren, was nach gesellschaftlicher Anerkennung riecht.

Potlatch macht seine Beute in der surrealistischen Strömung nach Breton aus. Unisono schmähen seine Autoren die künstlerischen Bemühungen von Chaplin, Aragon, Ionesco, Malraux, Genet, Camus, Sagan und Artaud. Die bekanntesten Figuren des französischen Kulturbetriebs wurden auch deshalb zu beliebten Zielscheiben, weil sie berühmt waren und über ein entsprechend devotes Publikum ihrer Vorführungen verfügten.

Bereits in der zweiten Nummer der Zeitschrift verkündet die L.I. im Jargon einer Kaderorganisation, die sich um eine innere Säuberung von unliebsamen Elementen bemüht, die individuell begründete "Eliminierung der 'Alten Garde'"²³². Unter den ausgeschlossenen sogenannten „Spitzeln“ finden sich, angeführt von Isou („Moralisch retrogrades Individuum, begrenzte Ambitionen“) und seiner rechten Hand, dem Filmemacher und Maler Maurice Lemaître, die beide wohlgerne niemals Mitglieder der Gruppe waren, jene Lettristen, die aufgrund ihrer abweichlerischen Tendenzen, beziehungsweise unzureichenden intellektuellen Kapazitäten und Tugenden dem Projekt nicht länger zumutbar erscheinen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, lässt man diese „Randfiguren“, porträtiert durch ein kurzes und beleidigendes Protokoll ihrer Vergehen wider den Gruppengeist, das den Bruch mit ihnen öffentlich macht und festschreibt, einfach hinter sich.²³³

Ein von Anfang an häufig geschmähtes prominentes Opfer der kleinen Redaktion ist Le Corbusier, einer der einflussreichsten Architekten der Nachkriegszeit. An der breiten öffentlichen Anerkennung einer sich epigonal verbreitenden Ästhetik kostengünstig reproduzierbarer schachtelartiger Kasernenarchitektur, wie sie für die Konzepte des Wiederaufbaus und des neuen Wohnungsbaus nach den Richtlinien des Internationalen Stils bestimmend war, beißt sich die Kritik der L.I. am Wertekatalog der westlichen Zivilisation zur Mitte des 20. Jahrhunderts fest. Die Texte von *Potlatch* agitieren die synthetische Allianz von Kapital und protestantischer Askese, als deren markantesten Ausdruck man die funktionalistische Massenwohnarchitektur versteht. Die psychologischen Bedingungen des Rationalismus und Puritanismus der abendländischen Kultur hätten zu einer neurotischen Charakterstruktur geführt, deren einzige Lust darin bestehe, Besitzakkumulation überweltlich zu legalisieren und innerweltlich zu rationalisieren, erläutert Hans Matthäus Bachmeyer in

²³² *Potlatch* Nr.2. "RAUS": 17

²³³ vgl. "RAUS" in: *Potlatch* Nr.2: 17.

seiner Einleitung zu Asger Jorns Kunsttheorie-Werk *Plädoyer für die Form*.²³⁴ Die skelettierte Reinheit der architektonischen Form, wie sie pervertiert im Funktionalismus anzutreffen ist, deutet, wie Jorn selbst es in einem Beitrag seines Buches formuliert, auf "die Verachtung des Individualinteresses, das gegenüber den Funktionszusammenhängen zum Störungsfaktor degradiert" wird.²³⁵ Die erklärte Opposition der Lettristen zu einer Kultur, die auf Formalisierung des Denkens und Automatisierung des Handelns abzielt, ist dabei durchaus von einem ambivalenten Respekt gegenüber dem Kybernetismus, seiner Befürworter und Träger geprägt. In Kreisen der Internationalen Lettristen ist man sich bewusst, es mit einem immer stärker werdenden Feind zu tun zu haben. Ausgestattet mit ungleich mächtigeren materiellen Mitteln, befindet sich dieser gleichfalls im Stadium seiner Formation und Machtkonzentration. Ausgehend von der Feststellung, dass das Dekor die Handlungen der Menschen beeinflusst, versprechen die anonymen Autoren von *Potlatch* antithetisch den Bau von leidenschaftlichen Häusern. Vorbilder für die eigenen Vorstellungen findet man allerdings nur in einer spielerischen Architektur solch exzentrischer Einzelgänger wie dem Postboten Cheval oder König Ludwig II. von Bayern.²³⁶ Ganz gegenwartsnah waren diese Beispiele schon nicht mehr. Die gepriesene Epoche künstlerischen Individualismus scheint bereits in einer Vergangenheit zu liegen, an die nicht mehr ohne weiteres angeknüpft werden kann.

Der aktuelle Erfolg Le Corbusiers dagegen wird zu einem Synonym für die konzertierte Aktivität eines repressiven Systems, welches vorgibt, um die Bedürfnisse des Menschen zu wissen, damit sie vorrangig auf dem Sektor der allgemeinen Gewährleistung eines Mindeststandards an Komfort gelöst werden können. Dies komme einer Degradierung des Menschen auf seine wirtschaftliche Nutzfunktion und seiner Konditionierung als Konsument gleich.

In dieser Zeit [...] gibt es eine besonders widerwärtige Person, in der eindeutig mehr vom Bullen steckt als im Durchschnitt. Sie baut Wohnzellen, eine Hauptstadt für die Nepalesen, vertikale Ghettos, Leichenschauhäuser für eine Epoche, die diese gut gebrauchen kann, *und sie baut Kirchen*. Der Modulor-Protestant, Sing-Sing-Le-Corbusier, der Kleckser neo-kubistischer Schinken, bringt die "*Wohnmaschine*" auf Touren, zur größten Ehre des Gottes, der die Rabenäser und die Corbusiers nach seinem Bilde schuf.²³⁷

²³⁴ Vgl. Bachmayer, Hans Matthäus. "Einleitung: Calvinistische Logik versus imaginäres Bauhaus". In: Jorn, Asger. *Plädoyer für die Form: Entwurf einer Methodologie der Kunst*. München. Klaus Boer Verlag, 1990: 12.

²³⁵ Vgl. Bachmayer. "Einleitung". In: Jorn. *Plädoyer für die Form*: 15.

²³⁶ Vgl. Conord, André-Frank. "Elendsquartiere im Bau" in: *Potlatch* Nr. 2: 21 sowie "Nächster Planet" in: *Potlatch* Nr. 4: 27 - 28. Das Begleitheft der Berliner Ausstellung *The Most Dangerous Game* von 2018 zeigt zum Abschluss ein Foto Debords während eines Besuchs des *Palais idéal*, welches der Facteur Cheval ursprünglich in jahrzehntelanger Arbeit als sein Grabmal erschaffen hatte.

²³⁷ Lettristische Internationale. "Die Wolkenkratzer von unten gesehen" in: *Potlatch* Nr. 5: 31.

Zeitgenössischer Urbanismus Le Corbusierscher Provenienz dient einer polizistischen Funktion. Internationale Lettristen betrachten die Entwicklungspolitik und den Städtebau der Nachkriegszeit in einer Traditionslinie mit dem Präfekten Haussmann, der von Napoleon III. mit nahezu unbegrenzten Machtkompetenzen ausgestattet wurde, um die "Neuerschaffung von Paris" durchzuführen. Die Ziele solcher Maßnahmen sind schnell ausgemacht. Es geht um die Abschaffung der Straße als Ort der Kommunikation und um die Etablierung des Gefängnisses als Wohnmodell.

Sein Programm: ein Leben, das endgültig in voneinander abgeschottete Inseln aufgeteilt ist, in überwachte Gesellschaften; das Ende aller Möglichkeiten zum Aufstand und zur Begegnung; automatische Resignation. [...] Mit Le Cobusier werden Spiel und Erkenntnis, die wir von einer wirklich umwälzenden Architektur täglicher Befremdung erwarten dürfen, dem Müllschlucker geopfert, der allerdings nie für die obligate Bibel benutzt wird, wie sie in amerikanischen Hotels ausliegt.²³⁸

Übereinstimmung herrscht innerhalb der lettristischen Gruppe auch darüber, dass das wirkliche Leben nur jenseits solcher elitär verordneten Raumstrukturierungsmodelle zu gewinnen ist. Unter dem Vorwand eines fortschrittlichen technologischen Aufbruchs aus der Misere der Nachkriegszeit drohen die Bande der Kommunikation und der Erinnerung vollends zerschnitten zu werden. Eine gesellschaftliche Segregation, wie sie für die Massenkultur der Moderne typisch ist, findet in den demographischen Maßnahmen der 50er Jahre ihre als fatal empfundene Fortsetzung. Die von den Lettristen formulierte Weigerung im Inneren des Systems zu kämpfen, zieht in Konsequenz die Frage nach dem bloßen Überleben im Kompromiss oder der Zerstörung jenes Systems nach sich, welches für sie lediglich inakzeptable Realitäten anzubieten hat.²³⁹

Der Minimalkonsens einer Gruppierung, deren Mitglieder sich darauf geeinigt haben, alle persönlichen Ambitionen zurückzustellen, besteht darin, die Mittel zur Annäherung an eine noch zu konstruierende leidenschaftliche Lebensform ausfindig zu machen. Die Erforschung neuer Verhaltensweisen ist für die Lettristen ein Spiel, das humorvoll verbrämt, jedoch mit äußerster Härte und Intransigenz durchgeführt werden muss. Im Zentrum dieses "großen Spiels", welches die Ambition zur Umwälzung des Alltagslebens als Ziel ausgibt, steht die "Konstruktion von Situationen". Im gegenwärtigen Stadium meint dieser Begriff noch die Synthese einer Kritik des Verhaltens mit urbanistischen Techniken, welche die städtischen Umgebungen und deren kommunikative Beziehungen erkunden und thematisieren. Allerdings

²³⁸ *Potlatch* Nr. 5: 32.

²³⁹ Vgl. *Potlatch* Nr. 4: 25.

hatte der Begriff der Situation schon für die L.I. die Implikation von Volksaufstand und Erhebung. Man knüpft so an Karl Marx an, der in seiner kritischen Begutachtung der Revolution von 1848 "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte" von der Schaffung einer Situation gesprochen hatte, die jede Rückkehr unmöglich macht.²⁴⁰

Auf dem zum Kampfgebiet erklärten Terrain der Architektur und des Städtebaus richtet sich die Polemik von *Potlatch* gegen die Zerstörung und das Verschwinden jener heterogenen und lebendigen urbanen Orte, die als historische und architektonische Ensembles eine "psychogeographisch" genannte Eindrucks- und Erlebnisvielfalt bieten. Solche Gebiete gilt es als insulare Raumeinheiten zu verteidigen. Idealerweise verschmelzen in diesen Enklaven die Geschichte(n) der Orte mit den optischen Perspektiven und ihrem gegenwärtigen Erfahrungspotential zu gewissermaßen kontinentalen Einheiten.²⁴¹ Immer wieder hat sich Debord in der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre aktuelle Stadtpläne von Paris vorgenommen, um darauf ausgesuchte Kleinstgebiete aus oft nur wenigen Straßenzügen im Kernstadtbereich links und rechts der Seine mit einem Stift einzukreisen und als sogenannte „unités d’ambiance“ zu markieren.²⁴²

Beispielhaft beklagt ein Text in *Potlatch* Nr.7 die Zerstörung der maroden Rue Sauvage, welche den Lettristen ein lebendiges Milieu des Austauschs im XIII. Arrondissement darstellte. Zunächst wurde die alte Bausubstanz durch eine Anzahl 'verblödender Gebäude' förmlich umzingelt. Schließlich musste die Straße 1955 dem Druck der zeitgenössischen Stadtplanung ganz weichen. Im Nachruf zweier kleiner Artikel über den Verlust mehrerer symbolischer Orte, deren Bedeutung auch durch die Straßennamen und Ortsbezeichnungen affektiv aufgeladen ist²⁴³, schwingt eine Angriffslust mit, die eine solche Operation durch eine ebenfalls zerstörerische Gegenaktion beantwortet wissen will. Internationalen Lettristen geht es weniger um die Erhaltung baufälliger, innerstädtischer Wohnsubstanz, als vielmehr um die Proklamation eines Kampfes gegen die sich auf breiter Front durchsetzenden unwürdigen neuen Lebensbedingungen. Mit den urbanen Orten werden ihre Geschichte und gewachsene demographische Struktur gleichermaßen geplant. Die Überschrift einer der Artikel zum Thema

²⁴⁰ Vgl. Marx, Karl. "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte". In: Butollo, Florian; Nachtwey, Oliver (Hg.). *Karl Marx – Kritik des Kapitalismus: Schriften zur Philosophie, Ökonomie, Politik und Soziologie*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018: 564.

²⁴¹ Vgl. z.B. *Potlatch* Nr. 24: 177. In der Metaphorik klingt an, dass es sich um Entdeckungen solcher Orte dreht, die eine urbane Vielfalt zu bieten haben, welche so vielen anderen Gebieten bereits mangelt.

²⁴² Vgl. Abb. 29 im Ausstellungskatalog *Guy Debord: Un art de la guerre*. Paris. Gallimard, 2013: 60. Der entsprechende Plan enthält exakt 57 solcher, urbaner Einheiten. Vorbildhaft dürften beispielsweise frühere Metagraphien von Gilles Ivain gewirkt haben, die Debord in seinem Privatarchiv aufbewahrt hat. Vgl. S. 51.

²⁴³ Breton führt in *Nadja* (1928) eine Vielzahl von Erlebnissen ins Feld, welche an die spezifische Qualität Pariser Umgebungen und Denkmäler geknüpft sind. Aragon handelt in *Le paysan de Paris* (1926) ausgiebig von den starken psychologischen Wirkungen städtischer Szenerien und Orte.

mit einem fragmentarischen Zitat Baudelaires, welches den Ausgang der Aussage zur künftigen Stadtentwicklung offenlässt und somit antagonistische Tendenzen am Werk impliziert, verdeutlicht, dass die Sentimentalität von Denkmalschützern eine untergeordnete Rolle spielt. Debord und seine Mitstreiter ahnen bereits, dass viele der von ihnen geschätzten Szenarien im Zuge moderner Sanierungsvorhaben alsbald verloren gehen werden. Sie sind bereit diese Opfer zu erbringen; begrüßen diese geradezu. Faktisch durch städtische Modernisierungspläne in die Verteidigung gedrängt, eröffnen die Lettristen eine poetische Offensive im Kampf um die Straßen. Bewehrt mit Baudelaire, der als Dichter des Wandels von Paris zur Hauptstadt des 19. Jahrhunderts schlechthin gilt, versichert man sich einer brüchigen Tradition der Einheit von Dichtung und Leben. "Die Form einer Stadt ändert sich schneller ..." ²⁴⁴ (im Original: "La forme d'une ville change plus vite ...") lautet die Überschrift des Artikels. An anderer Stelle heißt es in *Potlatch*: "Auch wenn wir der Faszination von Ruinen nicht unbedingt zugetan sind, so ist doch die Häßlichkeit der Zivil-Kasernen, die sich an ihrer Stelle erheben, derart sinnlos, daß sie die Sprengmeister auf den Plan ruft." ²⁴⁵

Regelmäßig in *Potlatch* erscheinende Rubriken nach dem Muster des "psycho-geographischen Spiels der Woche" und verschiedene Erfahrungsprotokolle fordern die Leser zu einem aktiven Spielverhalten auf. Umworben werden sie mit Aufrufen zur Gefahrensuche und zur Solidarität mit der sich formierenden politischen Opposition gegen die verspätet kolonialistische Außenpolitik Frankreichs; einem der Reizthemen jener Jahre. Mit ihren experimentellen Versuchsanordnungen berufen sich die Lettristen auf eine künstlerische Traditionskette, die man gattungsübergreifend als ‚Phantastischen Imaginismus‘ bezeichnen mag. Gemeinsamer Nenner aller von ihnen genannten Vorbilder ist, dass sie ihre kalkulierten Wirkungen wissenschaftlicher Methodik verdanken. Beginnend mit Piranesi reicht die Ahnengalerie der L.I. über den Maler Claude Lorrain, Edgar Poe, Arthur Craven und André Breton bis an die unmittelbare Gegenwart heran. Die Namen Jack the Ripper und Saint Just erschließen eine weitere ‚verbrecherische‘ Traditionslinie, welche den Terror des gegen die Verderbtheit der Gesellschaft aufbegehrenden Individuums in den Fokus rückt. ²⁴⁶ Alltagsleben und Poesie gehen als Geste der Erneuerung des Glücks in Europa eine Allianz ein, die sich in der Rolle einer ideologischen Opposition als Ergebnis geschichtlicher Bedingungen betrachtet. ²⁴⁷

Folgende Absichtserklärung paraphrasiert eine zentrale Aussage in Debords Film *Hurlements en faveur de Sade* und erweitert den Blick auf den ephemeren Charakter zukünftiger Taten.

²⁴⁴ *Potlatch* Nr. 25: 192.

²⁴⁵ "Die rue Sauvage wird zerstört" in: *Potlatch* Nr. 7: 46.

²⁴⁶ Vgl. " ... eine neue Idee in Europa" in: *Potlatch* Nr. 7: 42. Der Titel ist ein Fragment des Ausspruchs von Saint-Just vor dem Nationalkonvent 1794: "Das Glück ist eine neue Idee in Europa."

²⁴⁷ Vgl. "Die Generallinie" in: *Potlatch* Nr. 14: 73.

"Die Poesie liegt in der Form der Städte. Wir werden also umwälzende Städte bauen. Die neue Schönheit wird SITUATIONSBEDINGT sein, das heißt *provisorisch* und gelebt."²⁴⁸

Die Praktik des Umherschweifens, "Dérive" genannt, erfüllt die Anforderungen an eine Mobilität, welche das Reisen im verwunderten Zustand als Technik eines ziellosen Ortswechsels unter dem Einfluss der Umgebungen, in den Mittelpunkt einer Suchaktion stellt. Ältester mythischer Vorläufer ist die weitverzweigte Überlieferung der christlichen Gralssuche.²⁴⁹ Mit dem Dérive arbeiten die Lettristen an einer Bewusstmachung jener Elemente, die eine Situation bestimmen. Systematisch angelegte Streifzüge durch unterschiedliche Viertel der Stadt bezwecken eine Konkretisierung der noch ungenutzten zukünftigen Kräfte einer Disziplin, die mittels der Techniken des Umherschweifens an der Konstruktion der Bedingungen eines spielerischen und abenteuerlichen Lebens mitwirken soll. Die Ankündigung, dass sich solche 'Forschungen' in einer psychogeographischen Kartografie niederschlagen werden, stellt somit gleichzeitig eine Karte des Begehrens in Aussicht. Es gilt diese Ambitionen auf das reale Stadtgebiet zu übertragen. In seinem *Potlatch*-Beitrag "Architektur und Spiel" kündigt Debord an, die Spielregeln aus einer willkürlichen Übereinkunft, die bislang nur aus der Praxis der Lettristen abgeleitet werden konnte, "in eine moralische Grundlage zu verwandeln".²⁵⁰

Kaum vier Monate nach dieser Ankündigung sichert Debord im bisher längsten Artikel, "Warum Lettrismus?", den in Attacken auf die krisenhafte Gegenwartskultur sich formulierenden Gruppenkonsens ab. Die zum Sommerende am 19. September erscheinende sogenannte „Feriennummer“ der Zeitschrift bietet einen Rückblick auf die großen sozialen Kämpfe der Vergangenheit und die in der Geschichte bislang immer gescheiterten ästhetischen Bemühungen, diese adäquat zu unterstützen. Der Beitrag verschafft Klarheit über die Ziele der L.I. und sorgt beiläufig für den notwendigen Distinktionsgewinn. Namentlich die abstrakte Malerei und das Kino, die avantgardistischen Leitkünste in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vermochten nicht das Erbe der Weigerung, die Dada - unter der Federführung Huelsenbecks - darstellte, zu einer historisch notwendigen Aufhebung der alten, als kleinbürgerlich denunzierten Werte anzutreten. Debord und Wolman zeichnen in ihrem Grundsatzartikel das Bild eines so öden wie einträglichen kulturellen Jahrmarkts, durch den aktuell der Geist der Affirmation wehe. Aus der Krise des Lettrismus, die 1952 zur Gründung der L.I. führte, rechtfertigen die Leitartikler eine selbstkritische Revision der bisherigen Tätigkeiten und Ziele der L.I.. Zu einem Zeitpunkt, da die Erfolge der Organisation noch eine

²⁴⁸ *Potlatch* Nr. 5: 35.

²⁴⁹ Vgl. *Potlatch* Nr. 8: 51.

²⁵⁰ *Potlatch* Nr. 19: 135.

Ähnlichkeit mit den Fehlschlägen aufweisen, sehen sie sich jedoch bereits darin bestätigt, mit ihren Texten bei einigen Kritikern eine Wirkung der Konfusion hinterlassen zu haben. Teilweise habe die Verwirrung sogar dazu geführt, dass man die Ambitionen der L.I. in ihrer historischen Konsequenz, wenn auch unfreiwillig, so doch durchaus folgerichtig erkannt und formuliert hat. So haben die Kritiker mit der Bestätigung der Existenz dieser entgegen allen Beteuerungen doch ernstzunehmenden Gruppe, immerhin zur Verbreitung ihres Gedankenguts beigetragen.²⁵¹

Wille zur Abgrenzung, Unnachsichtigkeit und der Mut zum internen, aber stets öffentlich gemachten Bruch, das heißt die Bereitschaft frühere Freunde und Gefährten den Ideen zu opfern, sind noch bescheidene Mittel der kulturellen Intervention. Nichtsdestotrotz beweisen sie die notwendige Existenz der L.I.. Dankbar greifen die Autoren die Metapher der virusartigen Verbreitung ihrer Stellungnahme zu allen Aspekten der Mediokrität des Alltagslebens auf. In diesem Experimentalstadium geht es um die Erkundung und provisorische Formulierung einer Lebensform, die es noch gar nicht als kohärentes System zu verteidigen gilt. Vielmehr werden die Leser von *Potlatch* in hohem Maße mitverantwortlich gemacht, ihrer Talente entsprechend an dieser Entwicklung aus freien Stücken teilzuhaben. Potenzielle Interessenten sollen sich auch von Flugblättern angesprochen fühlen, welche die Lettristen im Dezember 1955 an den Mauern des Quartier Latin plakatierten. Darauf war die Pariser Adresse der L.I. in der Rue de la Montagne-Geneviève vermerkt. Der Text lautete: "Si vous croyez du genie ou si vous estimez posséder seulement une intelligence brillante adressez-vous à l'Internationale lettriste".²⁵²

Im Rahmen der Vorkehrungen zur Verschärfung der Krise spielt das Schreiben eine zentrale Rolle. Das subversive Potenzial eines Textes ist darin zu sehen, dass ein Gesagtes, manifestativ Verbürgtes, auf seine Verwirklichung drängt. Mit dem "Projekt für rationale Verschönerungen von Paris" schlagen die Internationalen Lettristen Lösungen zu verschiedenen Problemen des Urbanismus vor, die vor allem das Territorium des Eingriffs 'freimachen' sollen von herkömmlichen Bedeutungen und Funktionen. Der Angriff erfolgt fiktiv auf all jenen Gebieten, deren Zugang machtpolitischen Regularien und behördlicher Überwachung unterliegt. So erwägt man anlässlich eines Treffens der Gruppe im September 1955, sowohl die Metro-Stationen als auch die öffentlichen Grünanlagen für nächtliche Spaziergänge und Streifzüge zu öffnen. Die Grenzen zwischen Streich und Tabubruch sind fließend. Kirchen sollen entweder spurlos zerstört, oder von ihrem religiösen Gehalt befreit werden, heißt es in *Potlatch*. Am besten wäre es an ihrer Stelle Ruinen zu errichten, die nicht mehr an den ursprünglichen Sinn

²⁵¹ Vgl. "Bonmots für eine Verteidigung oder Beschreibung der Lettristischen Internationalen" in: *Potlatch* Nr. 25: 191.

²⁵² Vgl. Abbildungen der Flugblätter in französischer und englischer Sprache in: Debord. *Œuvres*: 217.

des Ortes erinnern.²⁵³ Nach diesem Vorbild möchte man mit allen Denkmälern verfahren, aus deren Hässlichkeit man keinen Mehrwert mehr ziehen kann, deren Glücksversprechen schlicht unglaublich geworden sind. Vor ihrer endgültigen Beseitigung aber, könnten sich beispielsweise die städtischen Statuen in den letzten Jahren ihres Verbleibs im öffentlichen Raum als nützlich erweisen, indem man sie durch Abänderungen ihrer Inschriften den Zwecken des Umherschweifens umwidmet.²⁵⁴

Das Utopisch-Imaginäre, was diesen Vorschlägen zur Destruktion und Rekonstruktion eines Bedeutungszusammenhangs der herrschaftlichen Zeichenstruktur der Hauptstadt anhaftet, überschreitet die tatsächlichen Kompetenzen und die Courage der Lettristen in einer megaloman anmutenden Weise. Allerdings werden diese kaum einlösbaren Ankündigungen immer wieder auf den Boden einer realen, aber scheinbar vergessenen historischen Erfahrung rückgebunden. Beispielsweise in den Schriften von Karl Marx ist die überlieferte Geschichte des Klassenkampfes offen ausformuliert, zu deren philosophischer Lektüre die L.I. mahnt um der Tendenz zur Amnesie entgegenzuwirken: "DUMMKÖPFE braucht ihr nicht länger zu sein. Lest Marx, lest Dahou."²⁵⁵

In humoriger gegenseitiger Überbietung an phantasievollen Störungspraktiken malen sich die Mitglieder der L.I. aus, was passieren könnte, wenn man mit seinen Ankündigungen Ernst machen würde. Gespinste zukünftiger Ereignisse werden als brauchbare Ideen protokolliert, welche zur Schaffung einer konstruierten Situation (Abb. 23) einen nützlichen Beitrag leisten mögen. Historischer Bezugsrahmen all dieser Vorschläge ist die Epoche der europäischen Revolutionen im 19. Jahrhundert. Gegen die Anstrengungen des modernen Urbanismus, der die Zeit der Aufstände - im Sinne der von Le Corbusier formulierten Alternativen "Baukunst oder Revolution"²⁵⁶ - vergessen machen will, wird diese Ära auch in der beängstigenden Aufforderung evoziert, massenhaft der L.I. beizutreten: "Ein paar behalten wir."²⁵⁷

Der überlieferte Entwurf eines Empfangssalons von Jaques Fillon, dem zeitweiligen Chefredakteur von *Potlatch*, der im Januar 1957 paradoxerweise wegen Untätigkeit aus der L.I. ausgeschlossen wurde, sieht im hinteren Teil des Raums eine möglichst realistisch nachgebaute Barrikade aus Pflastersteinen, Sandsäcken und anderen Gebrauchsgegenständen vor, die mehrere kulminierende Punkte und Breschen aufweist. Mag diese historische Kulisse

²⁵³ Vgl. *Potlatch* Nr 23: 173 - 174.

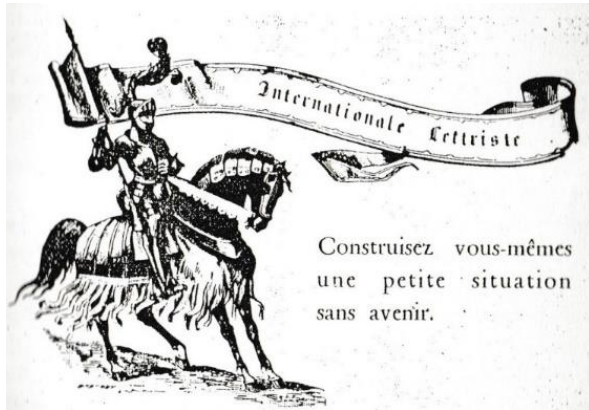
²⁵⁴ Vgl. *Potlatch* Nr. 23: 175.

²⁵⁵ "Intelligentes Panorama der Avantgarde Ende 1955" in: *Potlatch* Nr. 24: 183. Mohammed Dahou war seinerzeit Mitglied der L.I. und Mitverfasser kollektiver Texte in *Potlatch*. Sein Porträtfoto taucht in Debords Buch *Mémoires* auf, dessen Analyse Gegenstand von Kapitel II dieser Arbeit ist.

²⁵⁶ Vgl. Le Corbusier. *Ausblick auf eine Architektur*. Berlin. Birkhäuser Verlag, 2013: 25. Das Original *Vers une Architecture* erschien zuerst 1922 als Sammlung unterschiedlicher Zeitschriftenartikel.

²⁵⁷ *Potlatch* Nr. 24: 180.

zurückliegender Revolten auch pittoresk erscheinen, so finde sie doch ihre wirkliche Bestimmung in der "Integration in einen umfassenden architektonischen Komplex, in dem sein entscheidender Wert für die Konstruktion einer *Situation* voll zum Tragen käme".²⁵⁸



23 Bannerträger auf einem Flugblatt der L.I..

Der Sinn aller Herausforderungen und Injurien, welche die L.I. in ihrem Magazin publiziert, erklärt sich aus der archaischen Tauschpraxis, welcher die Zeitschrift ihren Namen verdankt. Die Auflösung der Bedeutung des Begriffs erfolgt sarkastisch als Zugeständnis und Würdigung der amerikanischen Lebensweise. Potlatch meint die "Gepflogenheit eines aufwendigen, Gegengeschenke erheischenden Geschenks"²⁵⁹, welche auf die Praxis der Überbietung südamerikanischer Indianerstämme zurückgeht. Johan Huizinga, der niederländische Historiker, hatte den Potlatch in seinem Buch über den Ursprung der Kultur im Spiel - *Homo Ludens* - als Fest definiert, "bei der die eine von zwei Gruppen mit viel Aufwand und unter allerlei Zeremoniell in großem Maßstab Geschenke an die andere wegschenkt, ausschließlich mit der Absicht, ihre Überlegenheit über die andere zu beweisen. Die einzige, allerdings aber auch notwendige Gegenleistung besteht darin, daß die andere Partei verpflichtet ist, das Fest binnen einer gewissen Frist ihrerseits zu wiederholen und dabei so weit wie möglich zu übertrumpfen."²⁶⁰

Der textuelle Gesamtzusammenhang von *Potlatch* wertet die moralischen Schlussfolgerungen um, die der Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss am Ende seiner Studie über die Gabe in der Form imperativer Forderungen ausführt. Diese Verkehrung führt zum Kern der Überschreitungsethik der L.I., aus welcher sie ihre Daseinsberechtigung gewinnt. Die Tatsache ihrer Existenz und ihre Gesten werden ins Licht eines dialektischen Fortschrittsgedankens

²⁵⁸ *Potlatch* Nr. 24: 180

²⁵⁹ *Potlatch* Nr. 14: 74.

²⁶⁰ *Potlatch* Nr. 21: 145. Dort zitiert aus Johan Huizinga. *Homo ludens*. Erschienen in Frankreich bei Gallimard 1951.

gerückt. Mauss sieht in den westlichen zivilisierten Gesellschaften Überreste jener Praxis der Gabe am Werk, die in Konsequenz der Verpflichtung zum Gegengeschenk den Ruin einer der beiden Parteien herbeiführen kann. Angesichts einiger positiver gesellschaftspolitischer Errungenschaften zur Mitte des 20. Jahrhunderts, die auf sozialen Ausgleich zielten, fordert der Anthropologe dazu auf, in einer abgemilderten Form zur "edlen Verschwendung" der alten Bräuche zurückzukehren.²⁶¹ So sollten die Reichen im Lande wieder dahin kommen, sich als Schatzmeister ihrer Mitbürger zu betrachten. Aufgrund ihrer Funktion als 'Wohltäter der Menschheit'²⁶² und als Zugeständnis an ihre Mühen, sollten den Künstlern größere Rechte an der Verwertung ihrer Erfindungen und Werke, denen sie schließlich einen großen Teil ihrer Energie opferten, eingeräumt werden.

Brück hingegen weisen die Internationalen Lettristen die Almosen einer Gesellschaft zurück, deren Annahme sie zur Integration verpflichten würde. Um Abgrenzung bemüht, setzen sie ausgerechnet die Archaik des zerstörerischen Rituals auf die Agenda ihres strategischen und herausfordernden Schreibens, das so zum Echo eines goldenen, barbarischen und konfliktreichen Zeitalters wird. Beispielsweise ihr Verzicht auf ein Copyright der Texte behauptet über einen sagenhaften Ideenreichtum zu verfügen, der seine Fülle paradoxerweise aus der marginalisierten Position ihrer Verweigerungshaltung akkumulieren konnte. Die Quelle dieser Fülle ist die Befähigung der Lettristen, jene als Zeichen der Instabilität gedeuteten Symptome der Krise eines gesellschaftlichen Gesamtzusammenhangs gegen diesen Zusammenhang selbst zu wenden. An diesem Punkt beginnt bereits die Aushöhlung von Zivilisation als in sich anfällige Kulturstufe. Die vermeintliche kulturelle Anomalie ihrer Existenz gewinnt mit dieser Behauptung die ambivalente Anziehungskraft einer Selbstverschwendung, die sich mit den irrationalen Bereichen des Wahnsinns, des Verbrechens, des Traums, der Kriege und Revolutionen in Einklang bringt. Man kennt das etwa aus dem heterogenen literarischen Werk Georges Batailles seit den späten Zwanziger Jahren, welches von dem deutschen Literaturwissenschaftler Gerd Bergfleth als *Theorie der Verschwendung*, beziehungsweise als Anti-Ökonomie geortet wurde. In der ambiguitätsintoleranten Zivilisation des Posthistoire gegen das Nützlichkeits- und Bewahrungsprinzip gewendet, ist der Potlatch folglich eine ketzerische Praxis, deren Sinn darin besteht, seinen eigenen Besitz zu verschleudern, um so die öffentliche Kultur eines vernunftgeleiteten Konsums nach vorgefertigten simulierten Mustern mit dem Terror seiner Infragestellung zu überziehen. Die Potlatch-Metapher symbolisiert gleichzeitig Auflösung und Gemeinschaft. Der Preis der

²⁶¹ Vgl. Mauss, Marcel. *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1990: 162. Zuerst erschienen als *Essai sur le don* in Frankreich 1950.

²⁶² Vgl. Mauss. *Die Gabe*: 159.

Gemeinschaft ist die Akzeptanz ihrer Vergänglichkeit in einem Wettbewerb mit den gleichmacherischen, stasisbefördernden Tendenzen der Epoche. Dies geschehen zu lassen verstand Debord unter der Verwirklichung der kollektiven Kunst seiner Zeit. Das war das situationistische Projekt von 1952 bis zum Mai 1968. Mehr war es nie gewesen, so behauptet Greil Marcus an einer Stelle seines klugen Buches *Lipstick Traces*, die ich bereits 1999 unterstrichen habe und kürzlich deshalb nicht mehr wiederfand, weil dort so vieles gemarkert ist.

6. Terminologie der situationistischen Avantgarde

In *Potlatch* Nr. 24 verweist eine Ankündigung in eigener Sache auf die zu gegebener Zeit erscheinende Studie zweier Lettristen zu einem Verfahren der "Entwendung von Sätzen", das für die Zukunft der Kommunikation entscheidend sein werde.²⁶³ In dem gemeinsam unterzeichneten Text von Debord und Wolman, "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung", wie er im Mai 1956 dann in der Kunstzeitschrift *Les Lèvres Nues* veröffentlicht wurde²⁶⁴, versuchen die Lettristen das Potenzial einer literarischen Technik zu veranschaulichen, die Debord aus seiner Lektüre der *Poésies* des Lautréamont destilliert hatte. Von deren Anwendung sind sowohl sein Film *Hurlements en faveur de Sade*, als auch die kollektiven Texte von *Potlatch* bereits merklich durchzogen. Die manifestartige Anleitung steckt den Horizont zukünftiger Eingriffsstrategien auf dem Gebiet der Kunst und ihrer Überführung ins Alltagsleben ab. Es geht den zu dieser Zeit wortführenden Gruppenmitgliedern um die Systematisierung von literarischen Entwendungspraktiken, die sie als Theorie zu fundieren suchen. Diese Praktiken sehen sie mit fast allen konstruktiven Aspekten einer prä-situationistischen Übergangsperiode verbunden, in der man sich seit der Gründung der L.I. wähnt. Die Bereicherung einer solchen theoretischen Fassung durch eine entsprechende Lebenspraxis erscheint ihnen allerdings notwendig zu sein.²⁶⁵

Der Anlass sich öffentlich zu exponieren stellt sich Debord und Wolman als historische Unvermeidlichkeit dar, die sie aus der Diagnose der Verhältnisse ihrer Zeit begründen. Sie wollen erkannt haben, dass die Voraussetzungen für die Revolution nicht nur reif sind, sondern schon begonnen haben zu verfaulen. Zunächst muss in diesem Stadium das literarische und

²⁶³ Vgl. "Intelligentes Panorama der Avantgarde Ende 1955". In: *Potlatch* Nr. 24: 185.

²⁶⁴ Im Deutschen erstmals als Vorwort der *Poesie* von Lautréamont veröffentlicht. Wieder abgedruckt findet sich der Text in: Ohrt, Roberto (Hg.). *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hamburg, Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1995: 20 - 26. Ich zitiere aus dieser Übersetzung.

²⁶⁵ Vgl. Debord, Guy-Ernest; Wolman, Gil J.. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung". In: Ohrt, Roberto (Hg.). *Der Beginn einer Epoche*: 26.

künstlerische Erbe der Menschheit für eine parteiliche Propaganda im Sinne einer revolutionären Perspektive benutzt- und somit reinvestiert werden.²⁶⁶ Mit jedem Begriff des persönlichen Eigentums auf kulturellem Gebiet soll Schluss gemacht werden. Man muss sich über die "genialen" Verwirklichungen, welche die Werke - von den Lettristen durchaus als "Ruinen" bezeichnet - sind, hinwegsetzen.

Alle Elemente, egal woher genommen, können Gegenstände neuer Zusammenhänge werden. Die Entdeckungen der modernen Poesie über die analoge Struktur des Bildes beweisen, daß sich immer wieder ein Zusammenhang zwischen zwei Elementen mit noch so unterschiedlicher Herkunft herstellen läßt. [...] Die Überlagerung zweier Gefühlswelten, die Gegenüberstellung zweier unabhängiger Ausdrucksformen gehen über ihre ursprünglichen Elemente hinaus, um eine synthetische Organisation mit höherer Wirksamkeit zu bilden. Alles kann benutzt werden.²⁶⁷

Eine solche Formulierung macht einsichtig, es mit einer starken emotionalen Besetzung der erinnerten Werke zu tun zu haben, deren Synthese sich zu einem neuen Ereignis verdichtet. Nicht nur die überlieferte Bedeutung der Ursprungselemente, die ihrer musealen Konservierung entrissen werden, sondern auch ihre mediale Erscheinungsform, die sie den unterschiedlichen Gattungen der Kunst zuordnen lässt, sehen sich in Frage gestellt.

Durch die Anhäufung zweckentfremdeter Elemente nach dem immer noch fehlverstandenen Vorbild des Isidore Ducasse, soll in einem parodistisch-ernsten Stadium einer solchen Unternehmung die Gleichgültigkeit gegenüber einem sinnenleerten und vergessenen Original deutlich gemacht werden.²⁶⁸ Der Rezipient rückt aus der passiven Rolle des Lesers in die Aktivität des frei Assozierenden, der die Lehren der 'Verbesserungen' Lautréamonts, wie er sie in seinen *Poésies* beispielhaft belegt, auf alle prekären Lebensbereiche überträgt.²⁶⁹ Es geht dabei ausdrücklich nicht um einen rein künstlerischen Fortschritt, sondern um die experimentelle Entwicklung von Formen, die in diesem Anfangsstadium simultan symbolisieren, was sie künftig bezwecken sollen.

Ein gelungenes Beispiel für die Umsetzung dieser Gebrauchsanweisung ist bereits der Artikel "Die Katharer hatten recht" in *Potlatch* Nr.5. Eine ausführlich zitierte Nachricht der französischen Zeitschrift *Combat* vermeldet die Entdeckung eines Anti-Protons durch einen

²⁶⁶ Vgl. Debord, Wolman. "Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung": 20.

²⁶⁷ Debord, Wolman. "Gebrauchsanweisung": 20.

²⁶⁸ Debord, Wolman. "Gebrauchsanweisung": 22.

²⁶⁹ Der Leser soll dem Beispiel Lautréamonts folgen, welcher sein Buch mit folgenden programmatischen Worten einleitet: "Ich ersetze die Melancholie durch den Mut, den Zweifel durch die Gewißheit, die Verzweiflung durch die Hoffnung, die Bösartigkeit durch das Gute, die Klage durch die Pflicht, den Skeptizismus durch den Glauben, die Sophismen durch die Kälte der Ruhe und den Hochmut durch die Bescheidenheit." Ducasse, Isidore. *Poesie (mit einem Vorwort von Guy E. Debord und Gil J. Wolman)*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1979: 19 - 20.

amerikanischen Physiker. "Begegnet ein Proton einem Anti-Proton, so zerstören sie sich gegenseitig. Das Anti-Proton wäre also imstande, jede aus Protonen bestehende Materie zu vernichten. Im wesentlichen soll es sich also um eine 'Anti-Materie' handeln."²⁷⁰ In der Konfrontation mit der Überschrift des Artikels, die einem weit entfernten religionsgeschichtlichen Zusammenhang entlehnt ist, mag sich der Leser dunkel des häretischen Weltbilds der Katharer erinnern, welche die Erde als das Reich Satans betrachteten. Einen Ausweg wiesen ihre Lehren und Prinzipien demjenigen Menschen, der sich willig zeigte ein 'Vollkommener' zu werden. Dieser würde nach der Auffassung der Gemeinschaft das katharische Sakrament empfangen, um es den einfachen Gläubigen kurz vor ihrem Tod zu verabreichen und sie damit zu erlösen. Dies bedeutete nichts weniger, als dass die einfachen Gläubigen zeitlebens tun konnten, was ihnen gefällt, da sie sowieso nur darauf hoffen konnten, am Ende von allen Sünden freigesprochen zu werden.²⁷¹ Auf der Suche nach Bruchstücken alter Befreiungsmomente identifiziert sich die L.I. mit den von der römischen Kirche rabiat verfolgten Irrgläubigen, von denen die Legende sagte, sie befänden sich im Besitz des Heiligen Grals. Um ihren Glauben praktizieren und den Nachstellungen der Inquisitoren zu entgehen, zogen sich die Katharer in eine unabhängige Provinz in den Pyrenäen zurück, die außerhalb des französischen Königreichs lag. Die dualistischen Bekenntnisse und Lehren der Katharer trugen den Keim einer zerstörerischen Dynamik in sich, die sich zur Materie wie eine Anti-Materie verhält. "Anscheinend ist es jedoch unmöglich, genügend davon zusammenzubekommen, um den Planeten zu zerstören"²⁷², schließt der entwendete Artikel nur vorgeblich beschwichtigend. Die mittelalterliche Angst vor der Apokalypse, die sich immer dann verstärkt, wenn Jahrhundert- oder Millenniumswechsel ihre Schatten vorauswerfen, wird so auf clevere Art und Weise historisch mit der Angst vor der Revolution und der aktuellen atomaren Bedrohung im 'Kalten Krieg' kurzgeschlossen.

Debord und Wolman handeln die Hauptkategorien und Einsatzgebiete der Zweckentfremdung ab. Dabei unterscheiden sie die "geringfügigen" und die "mißbräuchlichen Zweckentfremdungen". Zu den geringfügigen Zweckentfremdungen gehören Elemente ohne aufgeladene Bedeutung, die in neuen Gegenüberstellungen funktionalisiert werden. So beispielsweise Zeitungsausschnitte, neutrale Sätze, irgendwelche Fotografien. Die mißbräuchliche Zweckentfremdung hingegen ist mit einer warnenden Absicht verbunden. Sie besteht in einem an sich bedeutungsvollen Element, das innerhalb der neuen Konstellation eine andersartige Bedeutung entwickelt. Im Sinne einer medien- und gattungsübergreifenden

²⁷⁰ "Die Katharer hatten Recht". In: *Potlatch* Nr.5: 30.

²⁷¹ Vgl. Darstellung bei Marcus. *Lipstick Traces*: 420.

²⁷² "Die Katharer hatten Recht". In: *Potlatch* Nr. 5: 30.

Strategie halten im Text der Lettristen eine Parole von Saint-Just oder eine Filmsequenz Eisensteins als Exempel her. Zweckentfremdete Werke bestehen aus ganzen Folgen von missbräuchlich-geringfügigen Zweckentfremdungen.

Aus ihrer bisherigen Gebrauchspraxis lassen sich mehrere Gesetze über die Anwendung der Zweckentfremdung bestimmen. "Am lebhaftesten trägt das Element zum Gesamteindruck bei, das aus dem entferntesten Zusammenhang zweckentfremdet wurde [...]"²⁷³ Debord bezieht sich an dieser Stelle explizit auf eine seiner frühen Collagen *Les jolies lèvres ont du rouge*. Der titelgebende Werbeslogan für eine Lippenstiftmarke und Fotos aus der Zeit des Spanischen Bürgerkriegs werden in dieser Arbeit aus dem Jahr 1954 einander so gegenübergestellt, dass sich ein irritierender Zusammenhang ergibt. Die Collage konterkariert die Tendenz zum gesellschaftlichen Vergessen unter Verwendung der rhetorischen Techniken der Konsumgüterindustrie. Die Signalfarbe Rot markiert den historisch letzten Befreiungsmoment in der Revolutionsgeschichte Europas, dessen Niederschlagung durch die ‚Heilige Allianz‘ von Faschismus, Stalinismus und bürgerlicher Demokratie sich zu einem der schmerzhaftesten Traumata für den proletarischen revolutionären Konstituierungsprozess im 20. Jahrhundert ausweitete.²⁷⁴

Die in die zweckentfremdeten Elemente eingeführten Verzerrungen sollten äußerste Vereinfachung anstreben, da die Hauptkraft der Zweckentfremdung direkt von ihrem bewußten oder undeutlichen Wiedererkennen durch das Gedächtnis abhängig ist.²⁷⁵

Debord und Wolman wissen, dass die Wahl und die Zusammensetzung ihres avisierten Publikums abhängig ist von dem Gebrauch der spezifischen erinnerten Elemente, die Gegenstand der Zweckenentfremdung sind. Zweckentfremdungen seien umso weniger wirksam, je näher sie einer rationalen Erwiderung kämen, oder in simplen Umkehrungen des ursprünglichen Sinns bestünden. Die Autoren bekräftigen ihre Hoffnung auf eine weitergehende Ausdifferenzierung der Zweckentfremdung, die sich auf der Basis der zwangsläufig wachsenden Erfahrung mit diesem Instrument in ihren Kreisen vollziehen müsste. Zukünftig solle das *Détournement*, so der französische Originalbegriff, als ein mächtiges kulturelles Werkzeug im Dienste eines richtig verstandenen Klassenkampfes zur Verfügung

²⁷³ Debord, Wolman. "Gebrauchsanweisung": 22.

²⁷⁴ Mit diesem vereinten Sieg der äußeren und inneren Feinde der proletarischen Revolution ging der Ansturm der ersten Arbeiterbewegung gegen die Organisation der alten Welt zu Ende. Vgl. Baumeister Zwi Negator, Biene. *Situationistische Revolutionstheorie*. Stuttgart. Schmetterling Verlag, 2005: 173. Eine gute Abbildung, sowie eine ausführliche Interpretation der Arbeit *Les jolies lèvres ont du rouge* findet sich bei Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 88 - 90. Ohrt zieht Verbindungen der Arbeiten Debords zur Pop Art, speziell zu Werken Andy Warhols aus den frühen und mittleren 60er Jahren, wie *Red Race Riot* von 1963.

²⁷⁵ Debord, Wolman. „Gebrauchsanweisung“: 22.

stehen. Es geht dabei um nicht weniger als einen ersten "Entwurf eines literarischen Kommunismus", der mit seinen verhältnismäßig billigen und schnell produzierten Produkten Breschen in die chinesischen Mauern der Intelligenz schießen soll.²⁷⁶ In dieser kriegesischen Metaphorik kommt der erhoffte unterminierende Charakter der Zweckentfremdung deutlich zum Ausdruck, welcher sich in dieser ersten Experimentalstufe zunächst gegen die Werke einer gleichmacherischen Gegenwartskultur richtet. In seiner Anwendung aber beliebig vervielfacht und ausgedehnt werden kann.

Das wichtigste Interventionsgebiet der Zweckentfremdung sieht Debord auf dem Gebiet des Films. Die Ansichten Lenins paraphrasierend, qualifiziert er den Film als die Leitkunst des 20. Jahrhunderts, dessen Wirkungsmöglichkeiten noch nicht annähernd ausgeschöpft sind. Mustergebend schlägt er vor, Griffiths' *Geburt einer Nation* - als bemerkenswertes Beispiel für die Menge an Neuerungen der Filmkunst, bei gleichzeitigem rückständigem rassistischen Inhalten - "[...] als Ganzes, ohne Veränderung des Schnitts, mit Hilfe eines Tonstreifens zweckzuentfremden [...]"²⁷⁷ So soll aus dem Monumentalwerk der Stummfilmära von 1915 eine Entlarvung der Greuel des imperialistischen Krieges der Vereinigten Staaten werden. Die meisten filmischen Werke verdienen allerdings nur eine Zerstückelung, um daraus andere Werke unter Mitwirkung musikalischer, malerischer und geschichtlicher Elemente zu konstruieren.

Auf dem Gebiet der Architektur muss im Licht der Zweckentfremdung mit einer "barocken Experimentalstufe" begonnen werden. Der architektonische Komplex wird als Konstruktion eines dynamischen Milieus in Verbindung mit Verhaltensstilen verstanden. Wie unter anderem die oben beschriebenen Projektskizzen in *Potlatch* nahelegen, geht es Debord und Wolman um Experimente mit Zweckentfremdungen der architektonischen und tradierten plastischen Formen zwecks ihrer Aktivierung im Rahmen eines Gesamtkunstwerks. Auf dem Feld des Urbanismus sehen die Autoren des Artikels mannigfache Irritationsmöglichkeiten. Ideen der Verschönerung durch Verwirrung, welche im Spiel mit den traditionellen Ensembles architektonischer Formen erzeugt werden soll, stehen deutlich vor ihrem geistigen Auge.²⁷⁸

Titel tragen stark zu einer Zweckentfremdung eines Werkes bei. Es lassen sich aber umgekehrt auch Rückwirkungen eines Werks auf den Titel nicht vermeiden. So ist es möglich, in großem

²⁷⁶ Vgl. Debord, Wolman. „Gebrauchsanweisung“: 23.

²⁷⁷ Debord, Wolman. ebenda: 25.

²⁷⁸ Debord ist sich der konditionierenden Bedeutung von Architektur und Städtebau bewusst. So werden in einem Text von *Potlatch* die "schlimmsten Fanatiker der französischen Gartenbaukunst" angesprochen, die an seinen spielerischen Vorschlägen Anstoß nehmen würden. Der französische Gartenbau scheint eine brauchbare Metapher für absolutistische herrschaftliche Macht zu sein, welche die Launen und Leidenschaften der Natur zu bändigen unternahm. Alles Unregelmäßige und Spielerische wird gestalterischen Konventionen unterzogen.

Umfang unveränderte Titel aus wissenschaftlichen oder militärischen Abhandlungen für die eigenen Zweckentfremdungen zu verwenden. Ihre Bedeutungen verändern sich dem neuen Kontext gemäß, in den sie gestellt werden. Die Prägnanz von Titeln für die Zweckentfremdung liegt in ihrem großen Bekanntheitsgrad und der Griffigkeit ihrer Formulierung, welche sie gut erinnern lässt. Titel von Werken evozieren durch ihre bloße Nennung ganze Geschichten und Sachverhalte, die so - mehr oder weniger vollständig - im Konflikt mit einem neuen Kontext mitberücksichtigt werden müssen.²⁷⁹

Schlechthin alle Gesten und Worte können durch die Zweckentfremdung einen veränderten Sinn erhalten und sich so einer Anwendung im sozialen und alltäglichen Leben förmlich aufdrängen. Ihre subversive Wirkung entfalten sie als Kennworte einer Geheimsprache, in der jedes Wort und jedes Zeichen in sein Gegenteil verwandelt werden kann. Eine gefährliche Klasse erkennt sich im Gebrauch dieser Krypto-Sprachspiele wieder und findet sich unter ihrem Banner zusammen, wenn auch ihre räumliche Zerstreuung teilweise beträchtlich ist.²⁸⁰ Durch die kontinuierliche Übung in diesem umfassenden Spiel mit den Versatzstücken der Kultur gelangt man schließlich zum Endziel dieser Unternehmung. Konstruierte Situationen können selbst wieder zum Material einer komplexen Zweckentfremdung werden, da ihre determinierenden Bedingungen permanenten Änderungen unterworfen sind.

Das *Détournement*, dessen beabsichtigte Wirkungen im Rahmen einer kollektiven Praxis Debord und Wolman skizzieren, konturiert sich in der Folgezeit als ein "handlungspraktisches Mittel zur Aneignung und Umgestaltung kultureller Gegenstände unter revolutionsstrategischer Zielsetzung".²⁸¹ Entsprechend dieser Definition wird hier eine Praxis für die Potenzialität eines subversiven Gebrauchs kultureller Gegenstände vorgestellt, deren Bezug zum Originalwerk entwertet wird. Die jeweiligen Gegenstände sollen entweder aus ihrem Zusammenhang gerissen, oder gar noch weiter in ihre Bestandteile zerlegt werden. Im Rahmen einer Rekombination der Fragmente, welche sich ausdrücklich an revolutionären Begierden orientieren soll, wird den Bruchstücken ein neuer und höherer Sinn gegeben. Damit wird eine Spur in die Zukunft gelegt. Solange aber massenhafte proletarische Kämpfe und ihre Organisation noch nicht in Sichtweite sind, stellen sowohl das Umherschweifen durch die

²⁷⁹ In *Potlatch* wird das ein ums andere Mal vorgeführt. So z.B. auch mit dem obigen Baudelaire-Fragment, dessen Bedeutung sich im Kontext der Urbanismuskritik und veränderten Problemstellungen der Avantgarde zur Mitte des 20. Jahrhunderts wandelt.

²⁸⁰ Pate für eine solche Vorstellung stehen Debord die Bande der sogenannten ‚Coquillards‘, jene ‚Muschelbrüder‘, denen auch François Villon angehörte. In dieser Geheimverbindung, die ihr Netz im 15. Jahrhundert zeitweilig über große Teile Frankreichs gespannt hatte, kommunizierte man in speziellen Codes und im sogenannten Jargon. Villon spricht das Publikum seiner Balladen im Jargon sogar ausdrücklich als „Coquillars“ an. Vgl. die „Ballades en jargon“ / „Rotwelschballaden“ in: Villon, François. *Die Lebensbeichte des François Villon*. Berlin. Rütten & Loening, 1988: 346 – 353.

²⁸¹ Baumeister. *Situationistische Revolutionstheorie*: 143.

Städte als auch die Zweckentfremdung vorerst Forschungspraktiken dar, welche die revolutionären Eigenschaften vorgefundener Gegenstände und Räume untersuchen und zu systematisieren gedenken.²⁸²

7. „Ein Schritt zurück“ – Die Gründung der Situationistischen Internationale (S.I.)

Mit der 26. Ausgabe wird das monatliche Erscheinen von *Potlatch* eingestellt. Die Gruppe um Debord sieht den Zweck des Bulletins darin erfüllt, den Personenkreis ihrer Sympathisanten zu einem veritablen Netzwerk erweitert zu haben. Die fortan unregelmäßig erscheinenden letzten vier Ausgaben der Zeitschrift sollten bereits der Vorbereitung und Reflexion einer erweiterten Phase von Publikationen und Unternehmungen dienen.²⁸³ Was war inzwischen geschehen, das diesen Schritt notwendig erscheinen ließ?

Bereits im November 1954 hatte der bereits 40 Jahre alte dänische Maler Asger Jorn Kontakt mit der L.I. aufgenommen. Jorn, über seine multiple künstlerische Begabung hinaus ein charismatischer Theoretiker und einnehmender Gesellschafter²⁸⁴, der im Jahr zuvor aus den Überresten der Künstlergruppe CoBrA das Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (M.I.B.I.) gegründet hatte, traf sich nun häufiger in Paris mit Debord. Schon für die 15. Ausgabe von *Potlatch* steuerte er einen Artikel bei, in dem er sich mit dem Problem einer zukünftigen Architektur beschäftigt. Wie die Lettristen attackiert auch Jorn die Standardisierungsideen der Funktionalisten in aller Schärfe.

Die heutige Entwicklung zeigt, daß diese statische Konzeption falsch ist. Wir müssen zu einer dynamischen Konzeption der Formen gelangen und der Wahrheit ins Auge sehen, daß alle menschlichen Formen in ständigem Wandel begriffen sind.²⁸⁵

Gut marxistisch versteht Jorn Architektur als Materialisierung eines wirtschaftlichen Stadiums. Die Schaffung einer Architektur ist "gleichbedeutend mit der Konstruktion einer Stimmung und der Fixierung einer Lebensform".²⁸⁶ Nicht zuletzt auf der Basis der Diskussionen mit Jorn entwickelten die Lettristen ihre Sensibilität für den Zusammenhang von Architektur und Konditionierungsmechanismen, sowie für die Möglichkeiten einer spielerischen Überwindung

²⁸² Vgl. Baumeister. *Situationistische Revolutionstheorie*: 146.

²⁸³ Vgl. "Der Höhepunkt des Angriffs" in: *Potlatch* Nr.26: 199 - 200.

²⁸⁴ So Bernstein über ihre Romanfigur Ole, in der man unschwer Asger Jorn erkennt: „Eigentlich war es bei Ole immer das Gleiche. Er förderte die Invasion, und dann jammerte er darüber. Ole besitzt viel vorsätzliche Naivität.“ In: Bernstein. *Alle Pferde des Königs*: 36 – 37.

²⁸⁵ *Potlatch* Nr. 15: 82.

²⁸⁶ Jorn in *Potlatch* Nr. 15: 83.

desselben. Gemeinsam mit Jorn geben die Lettristen im Sommer 1956 eine Boykott-Order gegen ein Avantgarde-Festival in Marseille, von ihnen abschätzig "cité radieuse" genannt, heraus. Sie rufen zur Entsolidarisierung mit den teilnehmenden Künstlern - darunter so illustre Persönlichkeiten wie Ionesco, Césaire, Prévert, Stockhausen, Tinguely und Yves Klein - auf, deren Werke nichts als Manifestationen der Dummheit des herrschenden Epochengeistes darstellen würden.²⁸⁷ Die freien Künstler, welche die Positionen der arrivierten Avantgarde diskreditierten, sollten sich in den folgenden Monaten zu mehreren Zusammenkünften in der norditalienischen Stadt Alba treffen. Einige Monate zuvor hatte sich am selben Ort bereits ein sogenanntes *Laboratorio sperimentale* etabliert.

In Alba verbindet sich die L.I., repräsentiert durch Gil Wolman, auf einem von den Malern Asger Jorn und Giuseppe Pinot-Gallizio einberufenen Künstler-Kongress im September 1956 der Gruppe Jorns.



24 Aufnahme in Alba, Dezember 1956. Ohne Frauen.

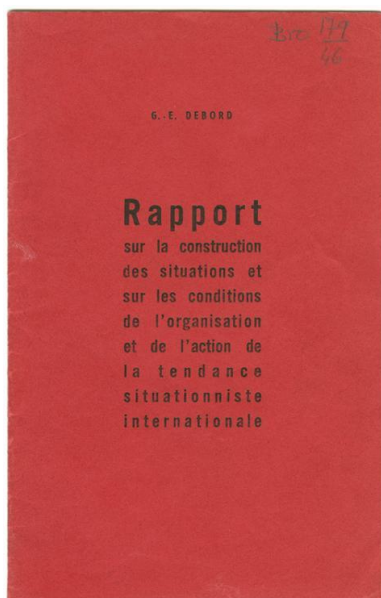
Gemeinsam verabschiedet man eine Plattform, deren Angelpunkt die Totalität des von den verschiedenen Protagonisten an unterschiedlichen Orten in Gang gebrachten Experiments ist. Einem irreversiblen Prozess der Negation und der Zerstörung, welchen man gegen die Bedingungen aller künstlerischen Aktivität gerichtet sieht, setzt eine gemeinsame Erklärung der sich verbündenden Gruppen den sogenannten "unitären Urbanismus" entgegen. Der Begriff bezeichnet eine Synthese der Gesamtheit der modernen Künste und Techniken, "die auf die vollständige Konstruktion einer Atmosphäre, eines Lebensstils abzielt".²⁸⁸ Zur Vorbereitung einer Vereinigungskonferenz der unterschiedlichen Gruppen dient im Jahr darauf der Bericht "Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz". Dieser bislang längste Text von Debord, eine dunkelrot eingebundene 20-seitige Broschüre mit elegant in schwarzen Druckbuchstaben zentriert gesetztem Titel (Abb. 25), stellt für alle beteiligten Gruppen die

²⁸⁷ Vgl. Debord, *Œuvres*: 240.

²⁸⁸ *Potlatch* Nr. 27. „Die Plattform von Alba“: 212.

zwingende Diskussionsgrundlage für die kommenden gemeinsamen Aktionen dar. Gemäß dem Beispiel, das die L.I. in ihrer internen Personalpolitik gegeben habe, mahnt Debord mit diesem Pamphlet dazu, zukünftig ein noch zu entwerfendes kollektives Arbeitsprogramm diszipliniert zu verwirklichen. Jeder Ausprägung des künstlerischen Karrierismus, sowie allen Tendenzen zur Sektiererei oder zur Rückkehr zur Vergangenheit wird eine scharfe Absage erteilt.²⁸⁹

Primäres Ziel der neuen Organisation ist die Konstruktion von Situationen. In Orientierung an den experimentellen Spielen der Lettristen auf dem Gebiet der Stadt, ist die Situation in erster Linie dazu bestimmt, von ihren Konstrukteuren erlebt zu werden. Im Rahmen der Situation soll die Rolle eines reinen Statistenpublikums immer kleiner werden. Einem neuen Sinn des Wortes Folge leistend, sollen die Teilnehmer zu "Lebe-Männern" werden. Die Zahl der poetischen Objekte und Subjekte würde sich dadurch vervielfachen.²⁹⁰



25 Einband der Broschüre *Rapport sur la construction des situations*.

Wesentlich ist die Vorgehensweise in der Situation als ein Übergangsprogramm konzipiert. Die wahren situationistischen Techniken gilt es zukünftig erst noch zu erfinden. Rezepte und endgültige Resultate liegen nach eigener Aussage noch keine vor. Das Experiment und die ständige Überprüfung der Arbeitshypothesen anhand der eintretenden Veränderungen der Realität sind die Grundbedingungen unter denen alle Mitglieder der neuen Organisation ihre spezifischen Fähigkeiten einbringen müssen. Die politische Ausrichtung dieser Forderungen

²⁸⁹ Vgl. Debord, Guy-Ernest. „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“ (kurz. „Rapport“) in: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 1995: insbesondere 37 – 38.

²⁹⁰ Vgl. Debord. „Rapport“: 41.

Debords ist wesentlich antikapitalistisch. Alle bürgerlichen Glücksvorstellungen, welche sich an die kapitalistische Lebensweise binden, gilt es zu zerstören.

Wir müssen überall eine revolutionäre Alternative zur herrschenden Kultur bieten; alle Forschungen koordinieren, die zur Zeit ohne Gesamtperspektive betrieben werden; durch Kritik und Propaganda die fortgeschrittensten Künstler und Intellektuellen aller Länder dazu bringen, zwecks gemeinsamer Aktion den Kontakt zu uns herzustellen.²⁹¹

Am 28. Juli des folgenden Jahres beschließt die Aktionseinheit der Unterzeichnenden von Alba - darunter der niederländische ehemalige CoBrA-Künstler Constant Nieuwenhuys, die italienischen Maler Pinot-Gallizio und Simondo, dessen Lebensgefährtin Elena Verrone, der Musiker Walter Olmo, Jorn, Gil Wolman, Debord und seine Ehefrau Michèle Bernstein - in Cosio d'Arroscia die Gründung der "Situationistischen Internationale" (Abb. 26). Leicht verspätet hatte sich noch das "Psychogeographische Komitee" des englischen Künstlers Ralph Rumney hinzugesellt. Die Zusammenkunft im ligurischen Dörfchen geht als Gründungskonferenz der S.I. in ihre Geschichte ein. Erste Amtshandlung der S.I. ist die sofortige Einstellung von *Potlatch* in seiner herkömmlichen Form als Propagandainstrument einer Kulturrevolution.²⁹²



26 In Cosio d'Arroscia, 1957.

Der Aufbruch in eine erweiterte Phase, in der es gilt eine ganzheitliche Theorie zu vertiefen und experimentell die Techniken zu finden, welche die Stimmungen des Lebens umwälzen, ist von einer tiefen Skepsis geprägt, ob die für notwendig erachtete Union höchst unterschiedlicher kultureller Kräfte die zu erwartenden internen Spannungen aushalten werde. Am Beispiel der permanenten Krise des Lettrismus benennt Guy Debord in dem Artikel "Ein Schritt zurück" das

²⁹¹ Debord. „Rapport“: 44.

²⁹² Vgl. *Informationsbulletin der Situationistischen Internationale - Potlatch* Nr.29 vom 5. November 1957: 230.

Risiko einer Regression im Zusammenschluss von Spezialisten der verschiedensten künstlerischen Techniken zu einem übergeordneten Aktionsbündnis. Stoßrichtung der Allianz ist es, den Zusammenbruch des kulturellen Repetitionssystems zu befördern, indem es sich der modernen Kultur bemächtigt, um sie für seine Zwecke zu nutzen.²⁹³

Trotz der Sorge um eine zahlenmäßige Dominanz der Maler in der neuen Organisation, überwiegt doch die Einsicht in die Notwendigkeit, die jeweils neuesten autonomen Entwicklungen ihrer Techniken kennenzulernen, um sie mit den anderen vertretenen Disziplinen zu einem unitären Gebrauch zusammenzuführen. Debords Formulierung, dass das "Aufhängen von Bildern in einer Galerie natürlich ein ebenso uninteressantes Überbleibsel ist wie ein Gedichtband" versteht sich als Warnung an die Spezialisten der Disziplinen, den reaktionären Verlockungen ihrer Tätigkeit nachzugeben.

Jede Benutzung des Rahmens, den der intellektuelle Kommerz gegenwärtig bietet, tritt der ideologischen Begriffsverwirrung Terrain ab und das bis in unsere Reihen hinein. Andererseits aber können wir nichts unternehmen, ohne anfänglich diesem momentanen Rahmen Rechnung zu tragen.²⁹⁴

Bereits auf der zweiten Konferenz der S.I., welche Ende Januar 1958 in Paris stattfand, beschloss die junge Organisation den Ausschluss von Olmo, Simondo und Verrone, denen Debord unterstellte, idealistische und reaktionäre Thesen zu verfechten. Als er sie dazu aufforderte, zu seinen Vorwürfen Stellung zu beziehen, hätten sie jede Selbstkritik unterlassen. Debord attestierte ihnen eine experimentelle Haltung, die das Unbestimmte in der Kunst suchte und somit im Gegensatz zu den Forderungen des "Rapport" stand, dass sich die Qualität der Kunst anhand ihrer Einsatzmöglichkeiten im Alltagsleben zu erweisen habe.²⁹⁵ Ralph Rumney war ebenfalls in Ungnade gefallen, weil er Pegeen, eine Tochter der amerikanischen Mäzenatensippe Guggenheim geheiratet- und seine psychogeographischen Forschungen ab diesem Zeitpunkt komplett eingestellt hatte. Schon dieser erste personelle Aderlass bestätigte Debord darin, dass es doch beträchtlicher Anstrengungen bedurfte, um sich Situationist nennen zu können. Jede Art von Forschungen auf dem Gebiet eines "neuen kulturellen Operationstheaters"²⁹⁶ war den Widersprüchen der Gegenwart unterworfen. Der Bruch mit der künstlerischen Arbeitsteilung musste ohne jeden Gedanken an Rückkehr vollzogen werden.

²⁹³ Vgl. *Informationsbulletin der S.I. – Potlatch* Nr. 29: 224 - 227.

²⁹⁴ *Informationsbulletin der S.I. – Potlatch* Nr. 29: 227.

²⁹⁵ Vgl. dazu auch Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 188. Siehe auch die vollständige Argumentation Debords "Remarques sur le concept d'art expérimental" in: *Œuvres*: 337 - 344.

²⁹⁶ „Noch eine Anstrengung, wenn ihr Situationisten sein wollt“ in: *Potlatch* Nr. 29: 230.

II. MÉMOIRES: RÜCKBLENDE AUF ZUKÜNFTIGE ABENTEUER

Um zum Wesenskern der Lebenskunst Debords vorzudringen, ist es unvermeidlich die Rückblenden ins Visier zu nehmen, welche auf vielfältige Weise den Charakter fast aller Manifestationen der Situationisten prägen. Eine erste markante Rückblende fand 1958 statt. Zu dem ‚historischen‘ Zeitpunkt, da die L.I. der S.I. Platz gemacht hatte. Die Gründung der S.I. ermöglichte eine stärkere internationale und kreative Ausrichtung, wie sie für die lettristische Gruppierung zuvor lediglich behauptet werden konnte. Vor allem Asger Jorn, das älteste und künstlerisch arrivierteste Mitglied der Situationisten, brachte ein intaktes Gefüge an Beziehungen zu vielen europäischen Künstlern und kulturellen Institutionen, das er in den vorangegangenen Jahren geschickt zu knüpfen verstanden hatte, in die Organisation mit ein.²⁹⁷ Nach einigen gemeinsamen Collage-Arbeiten²⁹⁸ in der Anfangszeit ihrer Freundschaft entschieden sich der Franzose und der Däne zusammen ein Buch zu gestalten, das den Titel *Mémoires* erhielt. Diese in geringer Stückzahl Anfang 1959 im Selbstverlag herausgebrachte Summe ihrer Kollaborationen hatte Debord zunächst ausschließlich an die assoziierten Mitglieder der S.I. verschenkt. Wie der Autor anlässlich der Neuauflage 1993 in seinem Nachwort "Attestations" verlautete, verdankte das Werk seine Berühmtheit vor allem der Tatsache, dass es nur als Potlatch verbreitet wurde: "c'est-à-dire du cadeau somptuaire, qui met l'autre au défi de donner en retour quelque chose de plus extrême."²⁹⁹

Dieses als Gabe dargebrachte Künstlerbuch wurde also zum Zeichen eines geheimen Paktes, den Debord kürzlich mit seinen überwiegend neuen Gefährten geschlossen hatte. Die Arena, welche mit der Publikation bespielt wurde, war noch die Probebühne des internen Zirkels der S.I.. Kraft der überbordenden Welthaltigkeit, will heißen der im Rahmen eines soziokulturellen Themenspektrums verhandelten zurückliegenden persönlichen Beziehungen, manifestierte sich in und mit dem Artefakt eine Aufbruchsstimmung. In der Logik des Bündnisses stellte *Mémoires* eine Herausforderung der beschenkten Leser dar, die nicht von der Warnung an die Künstler in der Organisation getrennt werden kann, welche Debord in dem Artikel "Ein Schritt zurück" ausgesprochen hatte. Als Autor von Erinnerungen trat Debord mit dem Anspruch auf,

²⁹⁷ Vgl. zur Funktion Jorns in der S.I. u.a. Schrage, Dieter. "L'art versus dépassement de l'art: ein anhaltender Konflikt - am Beispiel von SPUR". In: *Situationistische Internationale 1957 - 1972*. Katalog der Ausstellung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998: 55.

²⁹⁸ Zu nennen sind hier unbedingt die Arbeiten *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour* (1957/58) und *The Naked City* (1957). Gute Abbildungen finden sich in: Husslein-Arco, Agnes (Hg.). *Les Grands Spectacles: 120 Jahre Kunst und Massenkultur*. Kat. d. Ausstellung Museum der Moderne Salzburg 18. Juni – 3. Oktober 2005. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2005: 188 sowie Ford, Simon. *The Situationist International: A User's Guide*. London. Black Dog Publishing, 2005: 35.

²⁹⁹ Debord, Guy. "Attestations". In: Debord, Guy E. *Mémoires: Structures portantes d'Asger Jorn*. Paris. Editions Allia, 2004: ohne Seitenangabe.

die Wahrheit und grundlegenden Erfahrungen der Lettristischen Internationale zu bewahren und zu vermitteln. Jorn, mehr als 15 Jahre älter, bewundert, beliebt und weithin respektiert, stärkte ihm den Rücken. Der Potlatch mahnte eine Form des kollektiven Austauschs an, der jeder spezialisierten, also prä-situationistischen Tätigkeit eine Absage erteilte. Die Gruppe stand kurz davor, ein größeres Theater aufzuführen - aus der internen Kommunikation eine öffentliche Performance zu machen.

Schon der Titel des Buches ist paradoxal. Im Alter von 26 Jahren wartete Debord mit Lebenserinnerungen auf, welche normalerweise die Karriere einer Persönlichkeit von Rang krönen. Wie vor ihm bereits Isou, so büstete auch Debord mit einem solchen Elaborat, das eine 'Frühvollendung' behauptete, die Tradition der Memoirenliteratur gegen den Strich. Er bediente sich bei seiner Abfassung der eigenen Bilanz äußerst frei bei einigen der wichtigsten Vertreter der autobiographischen Gattung. Im dritten und letzten Kapitel seines Buchs, "Septembre 1953", griff er gar eine signifikante Sentenz aus Charles de Gaulles *Mémoires de guerre* auf, deren drei opulente Bände in den Fünfziger Jahren erschienen: "Je n'étais rien, au départ. À mes côtés, pas l'ombre de force, ni d'une organisation. En France, aucun répondant et aucune notoriété. À l'étranger, ni crédit, ni justification." (M 38)³⁰⁰ Debord rieb sich an der Galionsfigur der französischen Résistance im Stadium ihrer Formierung gegen den Feind. Sich kokett mit de Gaulles Zeugnis zu schmücken, bedeutete, dass er sich nicht scheute, mit dem gerade zum Präsidenten der Republik ernannten General zu wetteifern. Mit seiner eindrucksvollen Autobiographie untermauerte de Gaulle den Anspruch auf politische Macht nach der deutschen Besatzungszeit. Debord trat gegen die Verkörperung des Widerstands schlechthin in den Ring. In dieser Ambition, die keineswegs auf den Erwerb literarischer Meriten beschränkt war, bahnte sich der Konflikt der S.I. mit einer Gesellschafts- und Werteordnung an, welche de Gaulle für eine ganze Dekade in paternalistischer Manier repräsentieren sollte.

Eine anders zu gewichtende Rolle als die Entwendung der Sequenz aus den Erinnerungen des Weltkriegshelden spielen die Verweise Debords auf die unvollständigen Memoiren des Kardinal Retz (1613-1679). Paul de Gondi, so der urkundlich belegte Name von Retz, war die auführerische Seele der Fronde. Jener fünfjährige Bürgerkrieg zur Mitte des 17. Jahrhunderts endete nach einer langen Phase der Anarchie und schweren Verwüstungen im Jahre 1653. Besagter Konflikt gilt als ein historischer Vorläufer der Revolution von 1789. Nach dem Tod

³⁰⁰ Die Angabe der Seitenzahlen in Klammer folgt der Zählung in Boris Donnés ausführlicher Interpretation. Donné, Boris. (*Pour Mémoires*): *Un essai d'élucidation des 'Mémoires' de Guy Debord*. Paris. Editions Allia, 2004. Das Buch *Mémoires* selbst enthält keine Seitenzahlen. Debord hat 1986 die Herkunft der Zweckentfremdungen seines Werks entschlüsselt. Vgl. Anhang von *Mémoires*. "Origines des détournements indiqués, autant que possible, en mars 1986": ohne Seitenangabe.

des Kardinal Mazarin, dem ärgsten Widersacher von Retz, übernahm Ludwig XIV. im Alter von 22 Jahren die Regierungsgeschäfte und stilisierte seine Person am Hof von Versailles zum Sonnenkönig. Das eigentliche absolutistische Zeitalter begann, an dessen Ende viele adelige Köpfe in Körbe rollten. Debord pries die Chuzpe von Gondi, sein der Intrige gewidmetes Leben als Spiel verstanden zu haben. Er erkannte in Retz insofern einen Situationisten avant la lettre, dessen politische Schachzüge und aufwieglerische Schriften eine Provokation des schwachen Hofes während der Regentschaft Mazarins darstellten. Als Anklang an die Unordnung und Gewalt jener Zeit findet sich ein kurzer Auszug aus den Memoiren von Retz ebenfalls im dritten Kapitel von Debords Buch. Im neuen Kontext ist das entwendete Fragment "dans les feus des injures, des menaces, des exécutions et des blasphèmes" (M 37) dort mit den urbanistischen Praktiken der Lettristen und Situationisten verquickt.³⁰¹ Vermessen an landläufigen Kriterien für 'gute Literatur' wurde die Komposition der Memoiren von Retz von Kritikern und Historikern oft als skandalös gescholten. In der Tat herrscht in diesen Erinnerungen ein ziemliches Durcheinander der Geschehnisse vor. Ihre Darstellung ist so offensichtlich lückenhaft, dass man dahinter ein Prinzip vermuten darf. Die historischen Gewichte sind derart ungleichmäßig verteilt, dass "immer nur der eine Mann im Mittelpunkt" steht, "selbst dort, wo er gar nicht teilgenommen haben kann".³⁰² Retz glänzt als Held in der eigenen Schilderung von Intrigen und brilliert zudem als Porträtist seiner Gegenspieler. Darin seinem Zeitgenossen La Rochefoucauld ebenbürtig, verfügte er über die Begabung, Handlungsmotive seiner Zeitgenossen psychologisch deuten zu können.³⁰³ In den personellen Konflikten der Lettristen und den ersten Ausschlüssen von Mitgliedern der S.I. imitierte Debord die Fähigkeiten seines historischen Vorbilds stilistisch und realiter.

Im transhistorischen Vergleich mit de Gaulle und Retz, welche auf je eigene Weise eine gewichtige Rolle in der Geschichte Frankreichs für sich reklamierten, führte Debord bis dato ein Leben, das sich weitgehend der öffentlichen Präsenz und Wahrnehmung entzog. Wie aus einer Ankündigung auf der Titelseite hervorgeht, bestehen seine Erinnerungen durch und durch aus Zitaten. Im Sinne seiner bedeutungsverkehrenden und aneignenden Ironie bezeichnete Debord die Textfragmente, aus denen er seine Geschichte zusammengestückelt hat, als "élément préfabriqués"³⁰⁴; ein Begriff, den er aus der Terminologie der funktionalistischen

³⁰¹ In dem Text "Mit gutem Beispiel voran" preist die Redaktion von *Potlatch* das Leben und die Erinnerungen von Retz. Allem, was er über sich berichtet, haften nicht die Niedergeschlagenheit eines Besiegten an, sondern "die Amüsiertheit des Spielers". Der spielerische Wert des Lebens von Gondi sei bislang noch nicht in einer modernen Perspektive analysiert worden. *Potlatch* Nr. 26: 206.

³⁰² Boehlich, Walter. "Nachwort". In: Kardinal Retz. *Aus den Memoiren*. Hamburg. Fischer Bücherei, 1964: 324.

³⁰³ Vgl. Boehlich. "Nachwort": 325.

³⁰⁴ Vgl. Debord. *Mémoires*: Titelseite (ohne Seitenangabe)

Architektur des Internationalen Stils, welche sich direkt bei ihrem Säulenheiligen Le Corbusier bedient, entlehnte.³⁰⁵ Der systematische Rückgriff auf Zitate, die durch Zerreißen und Knüllung des Ausgangsmaterials, sowie die Verwirrung der Leserichtung modifiziert sind, versteht sich vor dem Hintergrund der Theorie der Zweckentfremdung, wie sie im vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde. Die denkmalstürmerische Praxis des *Détournement* sollte in den folgenden Jahren zum Zentrum der situationistischen Ästhetik entwickelt werden. In den *Mémoires*, jenem standortbestimmenden Werk, das die zukünftige Praxis der Situationisten vorwegnahm, hielt sie diesen Platz bereits inne. Ihre strategische Funktion hat die Zweckentfremdung nicht allein darin, dass sich mit ihrer Hilfe die Waffen des Feindes gegen ihn selbst richten lassen. Stets ist sie, wie in den *Erinnerungen* par excellence demonstriert, auch eine Technik des Verschwindens. Eine Maskerade des Aussagesubjekts, das sich hinter einem multiplen, sich aus der Fülle von Dekonstruktionen zusammenfügenden Ich verbirgt und somit die latente Geständnishaftigkeit der autobiographischen Form, welche identifizierbar und kontrollierbar machte, unterläuft. Debords Entwendung des Begriffs von Le Corbusier betonte das Besondere gegenüber gleichmacherischer Standardisierung. Der Plünderer von Texten bewertete die gestohlenen und ausgeschlachteten Schätze neu und hielt somit das Freiheitsspiel in Schwung. Aus dem nur vermeintlich deskriptiven Begriff des in Kreisen der Situationisten verpönten Schweizer Architekten wurde im neuen Kontext ein Kulturkampfbegriff.

Muss Debord in diesem Buch in den aufs Papier geklebten Textschnipseln gesucht werden, so sind die *Mémoires* ebenso das Werk von Jorn, der bis zu seinem Tod 1973 die Geschicke der S.I. als heimlicher Förderer mitlenken sollte. Wie um seine zukünftige eher zurückgenommene Rolle zu vermitteln, sowie den Einfluss seiner damals weithin für enigmatisch gehaltenen Formlehre auf das Denken der Situationisten zu unterstreichen, zeichnete Jorn für die sogenannten "structures portantes" verantwortlich. Jene stützenden Formen bestärken die Assoziation, dass *Mémoires* auch entlang den Parametern der 'vandalistischen' Theorien Jorns gelesen werden kann.³⁰⁶ In *Pour la Forme*, dem krypto-wissenschaftlichen Hauptwerk Jorns, welches ebenfalls im Selbstverlag der S.I. erschienen war, finden sich eine ganze Reihe von Beispielen für ähnliche amorphe malerische Formen, die sich einer zeitgenössischen Tendenz

³⁰⁵ Vgl. Le Corbusiers Ausführungen zum Serienbau mittels vorfabrizierter Elemente. Die Revolution in den Methoden der Baukunst sieht Le Corbusier als Schlüssel zur Verhinderung politischer Revolution. „Baukunst oder Revolution“ heißt der entsprechende Leitsatz. In: Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter (Hg.). *Le Corbusier 1922: Ausblick auf eine Architektur*. Berlin, Basel. Birkhäuser, 2008: 24 – 25. Die französische Neuauflage von *Vers une Architecture* erschien 1958 mit einem Vorwort Le Corbusiers, in welchem er die Anfeindungen, denen er fortwährend ausgesetzt war, erwähnt. Wenn Debord und die Situationisten gegen ihn pöbelten, spielten sie also nicht eigentlich gegen die Regeln, sondern ein dem Architekten in dieser Form wohl bekanntes Spiel.

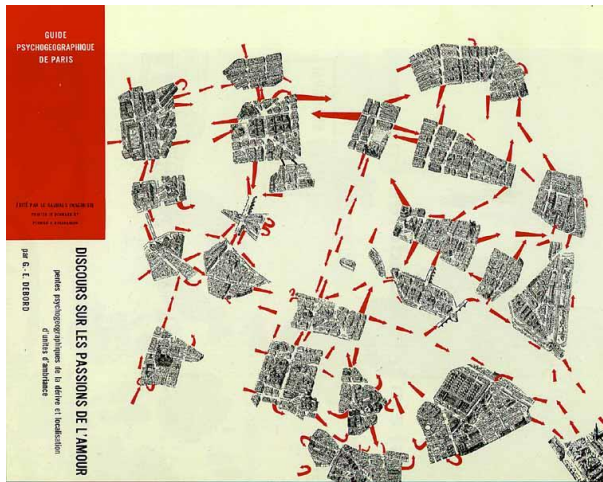
³⁰⁶ Das Kapitel "Zauber und Mechanik" in Jorns Buch trägt den Untertitel "Die Bedeutung des Vandalismus in der Geschichte der Kunst". Vgl. Jorn, Asger. *Plädoyer für die Form*: 95 - 126.

zum konzeptuellen Minimalismus in der bildenden Kunst und dem Rationalismus der Architektur, deren Lehre auf das Alltagsleben übertragen werden sollte, widersetzen.³⁰⁷ Es ist nicht gewöhnlich seine Erinnerungen in Form von zweckentfremdeten Fragmenten zu collagieren. Noch erstaunlicher ist es, sie den Trägerstrukturen eines erfahreneren Kameraden anzuvertrauen, die paradoxerweise den Eindruck von Fragilität befördern. Die Strukturen Jorns sind zunächst einmal als ein Gerüst der Infragestellung jeder Sicherheit und Statik des Textes zu deuten. Allerdings geben diese Strukturen eine relative Stabilität, welche zumindest gewährleistet, dass ein wendiger Leser seinen Weg durch diesen literarischen Hindernisparcours findet.

Die Vorlage für die Druckfassung von *Mémoires* besteht aus circa 400 auf Papier geklebten gekürzten, zerschnittenen, zerknüllten Textfragmenten heterogener Provenienz. Das derart zugerichtete Quellenmaterial, dessen Sichtung und Auswertung weitgehend einer Studie von Boris Donné zu verdanken ist, stammt zum Teil von klassischen literarischen Texten, aber auch aus Groschenromanen, Abenteuergeschichten, wissenschaftlichen Abhandlungen, französischen Schulbüchern, Zeitungen und Magazinen. Debord hat das Textmaterial mit einer Vielzahl von Abbildungen angereichert, die ebenfalls ihrem ursprünglichen Zusammenhang entrissen wurden. Mit Fotos, Comicbildern, Gravuren, Karikaturen, Schaubildern, Landkarten und Stadtplänen. Die collagierten Seiten sind mit präzise gesetzten und dennoch wild variierten Farbkleckschen, Pfeilen, Schraffuren und Strichgittern überzogen, die ein inhaltliches Bezugsgeflecht der wüst verstreuten Text- und Bildfragmente generieren. Die Wahrnehmungsmodalität dieser disparaten Struktur, wie sie sich aus der Kombination der Elemente ergibt, wechselt zwischen Karte und Plan, individueller Erinnerungslandschaft und halb-offiziellen privaten Denkmalverzeichnis.

In der Komplizität einer Freundschaft, die dem Verbündeten viele Freiheiten einräumte, erreichten die Kollaborationen Debords und Jorns in *Mémoires* einen vorläufigen Höhepunkt. Zieht man die inhaltliche und formale Kontingenz aller ihrer gemeinsamen Collagen in Betracht, so manifestierte sich in diesen spielerisch-experimentellen Arbeiten, dass sie des Bandes der Freundschaft bedurften, um die spezifischen Fähigkeiten des jeweils Anderen im Dienst an einer gemeinsamen Aufgabe ins rechte Licht zu rücken.

³⁰⁷ Diese Beispiele stammen u.a. aus den Werken von Pollock, Miro, Alechinsky, Arp und Dubuffet. Vgl. Jorn. *Plädoyer für die Form*: 20, 117, 132, 164, 175. McKenzie Wark würdigt Jorns theoretische Schriften als Entwurf einer Situologie. Die Konstruktion einer Situation sei nicht nur eine politische und ästhetische Bewegung, sondern ein geometrisches Vorgehen in Raum und Zeit, welches sich von der euklidischen Geometrie des zweidimensionalen Bildraums als Modell verabschiede. Seine Situologie ist sozusagen der Entwurf von aneinander gereihten Momenten, die einander kongruent, aber niemals völlig gleich und regelhaft wiederholbar sind. Vgl. Wark, McKenzie. *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. New York. Princeton Architectural Press, 2013: 16.



27 Diskurs über die Leidenschaften der Liebe, 1957.

Drehten sich ihre bisherigen Gemeinschaftsarbeiten *Discours sur les Passions de l'Amour* aus dem Mai 1957 (Abb. 27), kurz darauf gefolgt von *The Naked City*, thematisch vor allem um die Möglichkeiten flasierender und sezierender Eingriffe in das städtische Gefüge von Paris, so war das Gebiet von *Mémoires* weitaus größer abgesteckt. In einer durch akribische Sammeltätigkeit vorbereiteten Anstrengung amalgamierte das Buch all jene Themen, die für die momentane Existenz und den Fortbestand der S.I. von Bedeutung sein sollten. Das dringende Bedürfnis Debords, an diesem Punkt auf die eigene Vorgeschichte zurückzublicken, zeigte sich deutlich von der filmischen Technik der Rückblende inspiriert. Debord nahm in seinem Buch Anleihen bei der stilbildenden Erzähltechnik und Ästhetik des "film noir", des besonders in Frankreich beliebtesten Filmgenres jener Jahre, die dazu beitrugen, seine eigene Person zu kriminalisieren und zu skandalisieren.³⁰⁸ Die Arbeit *The Naked City* entlieh ihren Titel bei dem gleichnamigen erfolgreichen und preisgekrönten semidokumentarischen Film noir aus dem Jahr 1948, der ‚on location‘ an den Schauplätzen in New York City gedreht wurde. Der US-amerikanische Regisseur Jules Dassin, welcher aufgrund seiner kommunistischen Vergangenheit dann in der McCarthy-Ära unter anderem von seinem Kollegen Elia Kazan denunziert wurde und infolge nach Europa emigrierte, verzichtete gänzlich auf Studioaufnahmen. Wenn auch offenkundige soziale Gegensätze im New Yorker Alltagsleben unter dem Druck der Produzenten dem Schnitt zum Opfer fielen, so ist doch das facettenreiche Setting für die Zeit ungewöhnlich authentisch. Der soziale Hintergrund fiktiver Charaktere und ihrer lasterhaften Verstrickungen wirkte umso glaubhafter. An solche Vorbilder lehnte sich Debord an. Sein Leben, wie er es wenige Jahre zuvor geführt hat, ist der Gegenstand von Erinnerungen, die gleichzeitig eine Bestandsaufnahme des spezifischen delinquenten Wissens darstellen, über das die Mitglieder der S.I. zukünftig als Rüstzeug verfügen sollten.

³⁰⁸ Über den ganzen Text verteilt finden sich Fragmente eines Kriminalromans, in dem der auktoriale Erzähler aus seiner Vergangenheit und den Konflikten mit dem Gesetz berichtet.

Wie bereits angedeutet, besteht das Buch aus drei Teilen oder Kapiteln, welche unterschiedliche Momente des Lebens der Lettristen in Saint Germain des Près jeweils genauer unter die Lupe nehmen. Die signifikante Beschränkung auf die kurzen Zeiträume, welche den Kapiteln ihren Namen geben - "Juin 1952", "Décembre 1952" und "Septembre 1953" - suggeriert, dass es sich nicht um eine komplette Bilanz handeln kann, sondern einen Zusammenschnitt darstellt. Gerade die Brüche und Rupturen, die Leerstellen und die Unvollständigkeit der Erinnerungen sind also von Interesse.

[...] wenn Debord 1958 auf die eigene Vergangenheit zurückkommt, auf die ersten Schritte der *enfants perdus*, dann gewiss nicht, um ein neues Licht auf sie zu werfen, um sie präsent zu machen. Im Gegenteil, es ist, als wolle er sie noch weiter entfernen, sie einer unwiderlegbaren, absoluten Vergangenheit überantworten, die nur die kennen werden, die sie erlebt haben und von der die anderen nur die Ruinen wahrnehmen, die Fragmente, die aus einer obskuren Katastrophe niedergegangenen Blöcke, die fast verwischten Spuren abenteuerlicher Schritte. Es gibt nichts Vergeßlicheres, als diese *Mémoires*. Sie oszillieren zwischen Evokation und Revokation.³⁰⁹

Die Jahre von Saint Germain de Près werden also zum Leben erweckt, um ihr Verschwinden vor Augen zu führen. Unaufhörlich blitzen die Erfahrungen von Debord und seinen Gefährten in den unvollständigen Zitaten und den zurechtgeschnittenen Fotos, den alten Grafiken und Stadtplan-Ausschnitten von Paris auf. Den Kommentaren in *Hurlements en faveur de Sade* vergleichbar, fungieren alle diese Fragmente als Souvenirs an eine Epoche, die Debord zur Wiege seiner Legende erkoren hat. Erklärtermaßen war das die beste Zeit, die man gehabt haben konnte.

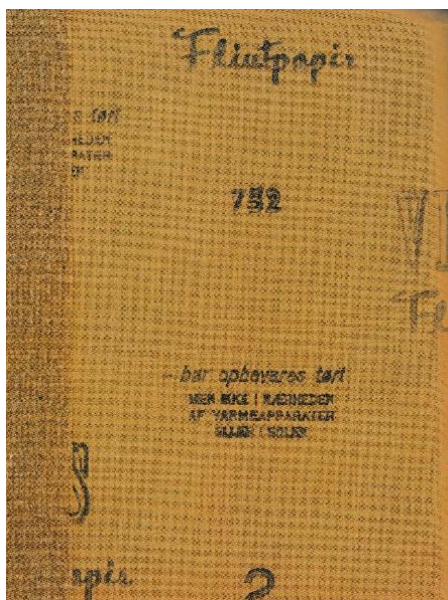
Dieses 'Goldene Zeitalter' entsprach der Zeit der L.I. bis zur Gründung von *Potlatch*. Gerade die Verweigerungshaltung der ersten Jahre machte die kurze Episode in Debords Augen so bedeutsam. All jene Leute, die einen Anteil an dieser Art zu leben genommen hatten, konnten nur negativ definiert werden. Sie hatten keinen Beruf, sie studierten nicht und übten auch keine Kunst aus, wie Debord es Ende der Achtziger Jahre in seinem *Panegyrikus* beschrieb.³¹⁰ Das völlig Neue daran war etwas Unbestimmtes, das naturgemäß kaum Spuren hinterlassen hatte. Zentrales Anliegen der *Mémoires* ist es, knappe fünf Jahre nach dieser Zeit von dem immensen Verlangen nach dem Verloren-Gehen, das all diese Leute umtrieb, Zeugnis abzulegen. Kaufmann nennt die Erinnerungen Debords treffend ein "Anti-Buch zur Werklosigkeit"³¹¹. Das 'Goldene Zeitalter' hat nur ein knappes Jahr gedauert. Die *Mémoires* sehen sich als seine

³⁰⁹ Kaufmann. *Guy Debord*: 57.

³¹⁰ Debord. *Panegyrikus*: 31.

³¹¹ Kaufmann. *Guy Debord*: 62.

unmögliche Bilanz. Schon auf den ersten Seiten werfen einige Zitate die Frage nach dem unvermeidlichen Verschwinden dessen auf, was die Erinnerung festzuhalten sucht. Die Reflexion dieses Prozesses zeigt sich stellvertretend für weitere Belegstellen in dem vierzeiligen Fragment am Fuß der dritten Seite: "les sollicitations d'un passé qui ne peut revivre que dans le souvenir. Ou dans une 'répétition' ou, quoi qu'on fasse, il se dégradera" (M 3). Solche und ähnliche Textfetzen verweisen sowohl auf die mnestische Qualität des Buchprojekts selbst, als auch auf eine Epoche, die unwiederbringlich verloren scheint. Deren Wiederholung sich auch in der Form des Erinnerungsmediums 'Buch' als Auflösungserscheinung präsentiert. Die *Mémoires* können in der Tat nur zugleich als ein zerfallendes, entstelltes und entstellendes Buch beschrieben werden. Die kleine Erstauflage von 1959 ist in Sandpapier gebunden. Es handelt sich um ein dänisches Fabrikat; „Flintpapier“ der Type 752 (Abb. 28). Wenn das Album nicht wie ein Solitär isoliert aufbewahrt wird, so trüge seine materielle Beschaffenheit tatsächlich zum Verschleiß der Buchrücken und Einbände bei, die ihm im Regal am nächsten stehen. Dem Prozess des Niedergangs oder der abschnügelnden Zerstörung setzt Debord das konstruktive Element der Collage entgegen. Im Ergebnis ist das ist eine künstliche Buch-Ruine; das exemplarische Zeugnis eines Lebens, das sich gegen seine Gliederung in einen homogenen und linearen narrativen Fluss verwahrt.³¹²



28 Verwendetes Sandpapier, Rückseite mit Typenbezeichnung.

Eine Anzahl von Fotos zwischen den Textfragmenten und Farbflecken beweist die Existenz einer losen Gruppierung, die sich in den Bars und Straßen von Paris herumtrieb. Im dritten Kapitel verdichten sich die Anspielungen auf die Unternehmungen dieses, sich als "Stamm" (la

³¹² Vgl. Kaufmann. Ebenda: 66.

Tribu) verstehenden personalen Kerns der Lettristen.³¹³ Die Stadtplanfragmente und Landkarten, wie sie auf den Seiten M 29 – M 42 zum Einsatz kommen, sind Verweise auf das Umherschweifen und die psychogeographischen Experimente. Es handelt sich um Spuren des urbanen Abenteurers der Lettristen der ersten Jahre, welches im Rahmen der S.I. eine Neubelebung erfahren sollte. Auf den Seiten des letzten Abschnitts verbindet sich dieses Abenteuer einem regelrechten Ritterroman, der seinen Höhepunkt an einer mit legendären Figuren besetzten Tafelrunde findet (M 43).

Debord baute auf die Faszination eines uralten Mythos, den er revitalisierte. Innerhalb von nur fünf Jahren haben sich die unvollständigen Abenteuer des Stammes in eine Legende verwandelt, die einer anderen inkommensurablen Zeit angehört. Der zukünftige Mensch der Tat als welcher er sich mit der Abfassung seiner Erinnerungen darstellen möchte, projizierte sich von Anfang an in die eigene Legende. Was für Debords erste Rückblende gilt, kann von allen zukünftigen Texten, die sich retrospektiv mit der Geschichte der frühen Jahre beschäftigen, behauptet werden. Das Goldene Zeitalter der Jahre 51 bis 53 ist, wie sukzessive an weiteren Beispielen zu untersuchen sein wird, untrennbar mit den darüber berichtenden Texten und Filmen verbunden, die es zu neuralgischen Zeitpunkten der Organisationsgeschichte und der Revolutionsgeschichte als verlorenes Paradies beschwören.

Asger Jorns Buch *Fin de Copenhague* vom Mai 1957, das im Untertitel Debord als Technischen Berater für das Détournement ausweist, kann gewissermaßen als Präludium eines Konflikts verstanden werden, der auf den Seiten von *Mémoires* mit ungleich größerer Heftigkeit tobt. Mit seinen Farbdrippings, welche Anleihen beim amerikanischen Action-Painting in der Manier Jackson Pollocks nehmen, formalästhetisch durchaus auf der Höhe der malerischen Avantgarde der Fünfziger Jahre, erscheint die Collage Jorns als ausgedehnte Bestandsaufnahme der kulturellen Konflikte jener Zeit, wie sie sich geradezu symptomatisch in der Dichotomie zwischen Individuum und Masse, sowie auf dem Gebiet des Urbanismus offenbaren. Jörn überträgt das ‚all-over‘ der komplexen, desorientierenden und polyfokalen Pollockschen Bildfindungen auf das Kampfgebiet der Massenkommunikation, deren Trägermedium gewissermaßen die Stadt ist.³¹⁴ Der Titel behauptet dreist das Ende oder den Untergang der dänischen Hauptstadt, welcher ihre eigentliche Bestimmung zu sein scheint. In *Pour la Forme* findet sich in der Schlussbetrachtung Jorns ein Unterpunkt, der mit "Niedergang und

³¹³ *La Tribu* lautet auch der Originaltitel der Erinnerungen von Mension, die zuvor bereits mehrfach zitiert wurden.

³¹⁴ In seinen Grundzügen verdankt sich dieses Argument Jacopo Galimberti, der auf den Einfluss der Hamburger Pollock-Retrospektive 1958 für das Schaffen der SPUR-Künstler hingewiesen hat. Vgl. Galimberti, Jacopo. *Individuals against Individualism: Art Collectives in Western Europe (1956 – 1969)*. Liverpool. Liverpool University Press, 2017: 45.

Perspektiven Europas" betitelt ist. Jorn stellt hier die Frage ob Europa, in einer Zeit, da sich die moderne Zivilisation nach dem Vorbild Amerikas in einen festgelegten Zustand der "Abwesenheit" verwandelt, noch einmal in der Lage ist, sich umzuorientieren, "um eine andere Ebene zu erreichen?".³¹⁵ Es war nicht zuletzt diese von Jorn auf den Punkt gebrachte Frage, welche die S.I. angetrieben hat.

Ein großer Teil der wie ein Faltpapier angelegten Papierfläche des Werks wird von Klischeebildern der Konsumgüterindustrie überlagert. Das Ausgangsmaterial stammt überwiegend aus Reklame in Tageszeitungen. In ihrer zeichen- und sloganhaften Verkürzung der Kommunikation ist die Ikonographie der Werbung beispielhaft für die Depravierung des Alltagslebens, das auf lenkbare materielle Wünsche reduziert scheint. Allerdings machen Debords Collagetechnik und Jorns rhizomatische Drippings einen subversiven Gebrauch von diesen Bildzeichen. Die stereotype Erotik der beworbenen Fetische wird durch die Spritzer Jorns konterkariert. Sich ausbreitende Fleckarchipele verkörpern die kollektive Schande, von der man sich in den Nachkriegsjahrzehnten schnellstmöglich reinwaschen wollte. Der Fleck und die manisch auf seine Entfernung angewandte Wissenschaft lokalisieren das Unheimliche verleugneter Schuld.³¹⁶ Was man auch versucht, der Dreck kommt immer wieder als Schandmal durch.

Eine vermeintliche Idylle, für welche die Beschaulichkeit des kleinen Landes Dänemark steht, erweist sich durch ihre Verknüpfung mit den internationalen Konflikten jener Jahre bereits als faulig. "C'est de Paris que viennent les difficultés" liest man unter einer Comiczeichnung, die eine konspirative Unterredung zweier Männer zeigt, welche wie Geheimagenten aus einem Spionagethriller wirken. Dieses Zusammentreffen, das eine subtile Anspielung auf die Kollaborationen Jorns und Debords sein mag, umgibt die ambivalente Atmosphäre des Polizeifilmgenres. In den Geschichten, welche beispielsweise die Kinofilme der „Schwarzen Serie“ erzählen, zeigen sich die ungelösten Konflikte und Krisen der Nachkriegszeit stilbildend und publikumswirksam inszeniert. Angst- und Lustphantasien der Zuschauer werden durch die Darstellung der Gegenseite des American Dream angesprochen.³¹⁷ Der existenziellen Losigkeit der Charaktere, die in der Anonymität der Großstädte vor sich hin vegetieren und aufgrund ihrer emotionalen Desorientierung der Gesetzlosigkeit verfallen, setzten Situationisten die

³¹⁵ Jorn. *Plädoyer für die Form*: 209 - 210.

³¹⁶ Kaum je wurde das so deutlich abgehandelt wie in Frank Witzels Roman *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*. Berlin. Matthes & Seitz, 2015: 44 – 45. In den Klappentexten wird Witzels Buch als „Schattenspiel der alten BRD“ und „BRD noir“ beworben. Es umweht der Geruch angebrannten Kakaos.

³¹⁷ Vgl. Werner, Paul. *Film noir und Neo-Noir*. München. Vertigo, 2000: 15. Der typische Held des Film noir ist der pessimistische Einzelgänger, der sich durch die verfallenen Viertel der modernen Großstadt bewegt, die wiederum solche Typen überhaupt erst hervorbringt. Vgl. Werner. *Film noir*: 12-13.

Kollektivität eines neuen Aufbruchs entgegen, der sich aus den gleichen Wurzeln im kontaminierten Boden speiste.

Die folgende Doppelseite verbindet eine kakophonische Ordnung dekonstruierter Textfetzen, die sich inhaltlich um die Möglichkeiten einer 'noblen Verfehlung' ("a noble failure") drehen, mit der Typographie einer Wandinschrift, die in großen Lettern die Unabhängigkeit Algeriens fordert. Der Appell "VIVE L'ALGÉRIE LIBRE" erscheint wie eine Bestätigung jener vorangestellten Aussage einer Waschmittelreklame, die da behauptet "There's no whiteness". Kontextverschiebung trägt zur Verunsicherung bei. Entgegen den Versprechungen der Werbung gibt es keine Garantie dafür, dass der Dreck, den man so gern für immer aus seinem Leben verbannen möchte, nicht doch wieder als "Kulturelle Gegenoffensive", die sich in von Arbeitsverweigerern angebrachten protestlerischen Wandschriften ankündigt, zurückkehrt. Das vermeintlich Unterdrückte bedient sich in einer Welt, die sich zunehmend daran gewöhnt alle Probleme in der Art häuslicher Hygiene-Kampagnen zu behandeln, einer Strategie der Camouflage. Subversive Elemente verschwinden unter einem gesprenkelten Tarnmuster und scheinen nur auf den richtigen Moment ihres Einsatzes zu warten. Unter der vermeintlich heilen Oberfläche einer Welt, die das Glücksversprechen einer komfortablen sorgenfreien Zukunft unablässig rausposaunt, lauern die Agenten der Negation. Sie haben es sich zum Ziel gemacht, das Leben in den nach amerikanischen Vorbild kolonisierten Ländern etwas 'unbehaglicher' zu gestalten. Eine "Erregende Zukunftsvision" wirft ihre Schatten/"Ombres" voraus.³¹⁸

Wie einige Interpreten der Arbeiten Jorns und Debords andeuten, nimmt der Einsatz der textlichen und bildlichen Versatzstücke der Alltagskultur der 50er Jahre in gewisser Weise die Stilrevolution der Pop-Art vorweg.³¹⁹ Die vordergründig zustimmende Näherung an die unablässige Lobrede der Werbeindustrie wendet sich allerdings durch die Doppelbödigkeit der verwendeten Images in ihr Gegenteil. Verhält sich Pop nur wenige Jahre später in seinen besten Momenten affirmativ zur 'zweiten Natur' des Menschen, die in der modernen Lebenswelt zu seiner einzigen Natur zu werden droht, so üben Debord und Jorn ganz unverhohlenen Kritik. Hinter dem Enthusiasmus einer superlativischen Sprache und effekthascherischen Typographie spürt man die latente Unsicherheit jener Zeit der aufbrechenden Systemgegensätze, in welche Richtung sich die Transformation des Lebens vollziehen wird. Die Mitglieder des "Psychogeographical Comité of London (especially Debord and Jorn)", die als ihre Adresse im Impressum auf der letzten Seite des Buchs das "Institute of Contemporary Arts" in der Dover

³¹⁸ Alle Zitate ohne Seitenangabe stammen aus Jorn, Asger. *Fin de Copenhague*. Paris. Editions Allia, 2001. Nachdruck der Erstausgabe von 1957.

³¹⁹ Vgl. Gérard Béreby in seinem Vorwort zur Neuauflage von *Fin de Copenhague*: ohne Seitenangabe. Die These der Vorwegnahme habe ich bereits in meiner Einleitung relativiert. Stimmiger ist es eher von Interdependenzen und/oder virulenten Themen zu sprechen.

Street angeben, schlüpfen in die Rolle von untergetauchten Verführern, die ihren Lesern nahebringen wollen, wie man alternative Leidenschaften ausleben kann. Einige rhetorische Fragen auf der zentralen Doppelseite des Buchs, dort, wo die Seiten gebunden sind, handeln von einer allzu leicht gemachten Entscheidung für den Komfort:

What do *you* want? Better and cheaper food? Lots of new clothes? A dream home with all the latest comforts and labour-saving devices? A new car ... a motor-launch ... a light aircraft of your own? Whatever you want, it's coming your way - plus greater leisure for enjoying it all. With electronics, automation and nuclear energy, we are entering on the new Industrial Revolution which will supply our every need, easily ... quickly ... cheaply ... abundantly.

Diese Widerspruch provozierenden euphorischen Worte, welche ein Leben in der schönen neuen Warenwelt versprechen, kommen de facto einer Unmündigkeitserklärung gleich. Durch ihre Kombination mit einem Cartoon auf derselben Seite erhalten sie eine unerwartete Bedeutung. "Les mots même prennent un sens nouveau:", wie es dort heißt. Das Comicbild (Abb. 29) zeigt ein promiskuitives Pärchen, welches sich offenbar vorgenommen hat, das abgeschmackte Abenteuer des Seitensprungs mit einem guten Tröpfchen zu feiern. Auf die Frage des im Smoking fein herausgeputzten Verehrers, wie sie denn "Pike", ihren Ehemann losgeworden sei, antwortet eine leicht verunsicherte untreue Ehefrau: "I didn't! He just vanished!" Nur mit einem Handtuch bekleidet, das sie sich nach dem Bad flüchtig um die Hüften geschlungen hat, reckt sich die Frau auf der Kante eines Stuhls balancierend ihrem Liebhaber entgegen, welcher im Begriff ist durch ein geöffnetes Fenster in ihr Atelierzimmer unter dem Dach einzusteigen. Unvermittelt kippt die amüsante Note der Szene. Eine Stimmung der Irritation beginnt sich auszubreiten. Das plötzliche Verschwinden des Ehemanns bleibt den beiden ein unerklärliches Rätsel. Durch seinen Entzug verdirbt er gründlich den Spaß am stereotypen Gesellschaftsspiel des Seitensprungs, wie es zahlreiche amerikanische Kinokomödien als Zeichen einer neu gewonnenen Lockerheit im Umgang mit moralischen Normen aufgreifen und zu legitimieren versuchen. Der Betrogene zieht sich aus der Affäre bevor er durch seinen Schmerz lediglich bekunden müsste, dass er zum Teil eines Treibens geworden ist, in welchem jede seiner denkbaren Reaktionen doch nur die Regeln des Spiels akzeptierte. Stattdessen narrt er nun seinerseits jene, die ihn hintergehen wollten, indem er die Spielregeln modifiziert. So funktioniert das situationistische Spiel, wie es Debord im "Rapport" definiert hatte. Es entspringt einer moralischen Wahl, die eine Parteinahme für das zukünftige Reich der Freiheit ist.³²⁰

³²⁰ Vgl. Debord. "Rapport": 40.

...et voilà votre vie transformée!

LES MOTS MÊME PRENNENT UN SENS NOUVEAU:



Faaborg Papfabrik
Faaborg

29 „Pike“ ist einfach verschwunden. Aus *Fin de Copenhague*.

Versteht man *Mémoires* als Pendant zu *Fin de Copenhague*, als welches es sich formal präsentiert, so handelt es sich um eine mit erotischen Metaphern aufgeladene Vision eines bevorstehenden gesellschaftlichen Niedergangs, der im gleichen Maße betrauert wie lustvoll zelebriert wird. In der Rolle der unsichtbaren verführerischen Störenfriede: Debord und die Seinen. Szenenbild: das geliebte Paris der frühen 50er Jahre.

Wie bereits angeführt, manifestiert sich in den *Mémoires* eine zerstörerische Intention. Sie ist allerdings nur dann richtig gedeutet, wenn man sie in ihrer Verbindung zu der konstruktiven Ambition sieht, die das Werk durchzieht. Was auseinanderzufallen droht, ist doch immer durch die Ordnung eines Willens zusammengehalten, der um die Nützlichkeit des destruirenden Moments weiß. Es liegt in der Tat nahe, das Buch mit dem fragmentarischen Charakter der Manuskripte von Pascals *Pensées* zu vergleichen.³²¹ Pascal zwängte seinen Gedankenfluss nicht künstlich in eine lineare Struktur. Die *Pensées* etablieren im Gegenteil eine Art 'höherer' Ordnung, die sich aus der Ernsthaftigkeit der Suche eines nicht-kompromittierbaren Moralisten ableitet. Die spezifische lose Sortierung der Gedanken Pascals macht es dem Leser nicht leicht sich zu orientieren und inhaltliche Verbindungen zwischen den einzelnen Textfragmenten herzustellen. Es handelt sich bei den *Pensées* um ein als unvollständig angelegtes Werk, welches im Zustand seines permanenten Auseinanderfallens immer wieder in konstruktive Beziehungen mit seinem Leser tritt. Auch auf den Seiten von *Mémoires* herrscht zunächst der Eindruck von Chaos vor. Es gibt kaum konkordante Linien, in denen die heterogenen Fragmente zusammengestellt sind. Bruchstücke sind in einem weitgehend unübersichtlichen

³²¹ Vgl. Dazu Donné. (*Pour Mémoires*): 24 - 29.

Feld verstreut, so die erste Anmutung. Innerhalb der einzelnen Kapitel, welche die einzigen auf herkömmliche Art gliedernden Elemente des Textes darstellen, muss sich der Betrachter seinen Weg selbst suchen. Die wichtigsten künstlerischen und literarischen Traditionen, die aufgrund der Leseerfahrung eine gewisse Sicherheit des Umgangs mit einem solchen Text gewährleisten, sind noch jene poetischen Texte, welche die Wirkung des Raums zwischen den Zeilen intensivieren. Stéphane Mallarmés Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* hatte zum Ende des 19. Jahrhunderts die Messlatte für reine Dichtung hoch gehängt. Auf dem Untergrund des Papiers entwickelt sich jede der von Debord isolierten Formeln zu einem Auftrag an den Leser.³²²

Es sind vor allem die farbigen Strukturen Jorns, die *Mémoires* seinen nervösen Rhythmus geben und den paradoxen Eindruck einer harmonischen Inkohärenz hinterlassen. Diese suggerieren aber auch eine Tiefenräumlichkeit, welche die collagierten Textschnipsel wie an die Oberfläche eines geologischen Sediments gebracht erscheinen lassen. Insofern kann die Optik des Buchs mit der Machart eines Palimpsests verglichen werden, welches gemäß Baudelaire der Strukturierung der Erinnerung im menschlichen Gehirn ähnelt. Beziehungsweise der archäologischen Schichtung einer sehr alten Stadt, in der sich die Erinnerungen überlagern. "Die Zeit des Palimpsests ist die Zeit der Schichtung."³²³ In Perioden des Umbruchs oder einer Umwälzung kommen Teile der unteren Ablagerungen wieder an die Oberfläche.

Wie Jorns Formtheorie ausführt, trägt die Gegensätzlichkeit der Elemente zu einem energetischen Austausch bei. Der Däne begreift den formalen und den gesellschaftlichen Fortschritt zuvorderst als Reise zu etwas Neuem; eine Bewegung, die sich zwangsläufig vom Alten verabschieden muss. "Das Gefühl des Fortschritts impliziert also, daß man etwas verliert, wenn man etwas anderes gewinnt."³²⁴ In *Mémoires* führen die Übermalungen Jorns unterschiedliche Varianzen der Ordnung und Unordnung ein. Durch die tragenden Strukturen werden die Textfragmente aber auch wie durch Farbblitze „erleuchtet“.³²⁵ Für einen Augenblick wirken bestimmte Fragmente wie schlaglichtartig „festgefroren“, ehe die Dynamik der Geschichte sie untergraben und dem Vergessen anheim geben wird.³²⁶ Die Funktion als

³²² Vgl. Donné, Boris. "Debord et le Sublime ou le retour de Guy l'Éclair". In: *Figures de la Négation: Avant-gardes du dépassement de l'art*. Kat. d. Ausstellung Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, 2003: 14.

³²³ Stierle, Karlheinz. "Ein Leser in der Stadt: Der Lyriker Charles Baudelaire". In: Stierle. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998: 731.

³²⁴ Jorn, Asger. *Plädoyer für die Form*: 98.

³²⁵ Vgl. Donné. „Debord et le Sublime“: 16.

³²⁶ Es gibt die diskutable, weil pathetische Metapher, dass der Blitz der ersten Atombomben Augenzeugen den Eindruck vermittelt hat, als habe Gott ein Foto gemacht. Steven Spielberg greift das in seinem Spielfilm *Empire of the Sun* von 1987 auf. In Picassos Wandbild *Guernica* hat das Licht der Glühbirne eine ähnliche Funktion, gewissermaßen die Zeit, geronnen in einem katastrophischen Ereignis, anzuhalten.

architektonisches Gerüst liegt gerade in dieser permanent durch Explosionen und Einstürze bedrohten Fragilität der Strukturen. Unter dem Farbgewitter bewegt man sich mal tastend, mal hastend durch eine Trümmerlandschaft, in der die herumliegenden Bruchstücke mit ihrer formalen und inhaltlichen Qualität als Überbleibsel einer untergehenden Kultur imponieren. Eine weitere Funktion der Flecken (Taches) Jorns ist die dekorativ-ornamentale Rolle, die sie spielen. Die farbigen Formen, die über die Textcollage gelegt sind, lassen sich mitunter als Echo der Themen verstehen, die in den Zitaten und Bildern entwickelt werden. So breiten sich einige der Flecken aus wie Lachen verschütteten Weins auf weißen Tischtüchern. Diese Spritzer korrespondieren so einem trunkenen Monolog, mit dem die gebrochene Erzählstruktur des Textes stellenweise verglichen werden kann. Als Pendant zum Thema der Erinnerung und des Vergessens wird in *Mémoires* bereits auf den ersten Seiten die durch Rauschzustände manipulierte Wahrnehmung eingeführt. "il s'agit d'un sujet profondément imprégné d'alcool" (M1). Debord interessierte sich obsessiv für eine präzise Analyse der Wirkungen von Rauschmitteln, die neben der Verwirrung der Sinne die Intensität der Wahrnehmung mitunter auch positiv beeinflussen können. Allerdings zeigen sich das Kontinuum des Diskurses und die logische Reihenfolge der dem Unterbewusstsein entrissenen Erinnerungsfetzen gestört. Die inkongruente Anordnung der Fragmente wirkt wie das Ergebnis eines Schreibexperiments unter der Wirkung psychogener Substanzen. Nicht nur die Art, auf diese Weise einen Text zu verfassen, kann man mit der Funktionsweise eines stotternden Schreibapparats vergleichen. Auch der gefertigte Text selbst funktioniert wie eine Maschine, die unter Zufuhr ähnlicher Erfahrungen zu arbeiten beginnt.³²⁷ "L'histoire commence, s'arrête, reprend, ne finit pas. Elle a la logique des cauchemars ou peut-être de ces souvenirs des malades qui vont mourir" (M 21) In der Figur und der Suche Thomas de Quinceys nach seiner armen „Ann of Oxford Street“ in den steinernen Labyrinthen Londons scheint für Debord die Verbindung von Liebe und Verlust emblematisch sublimiert. Die Opiumsucht, der de Quincey verfiel und von deren Lust und Qual er in seinen *Bekenntnissen eines englischen Opiumessers* Rechenschaft ablegt, ist dem Versuch geschuldet, in seinen Träumereien wiederzugewinnen, was er in der Realität unwiderbringlich

³²⁷ Debord war in der Reflexion von Rauschzuständen nicht ohne Vorläufer und Modell. Donnée verweist auf die *Künstlichen Paradiese* von Baudelaire, als dem Versuch einer Systematisierung der Rauschzustände. 1953 entdeckte Debord Malcolm Lowrys Trinker-Roman *Unter dem Vulkan* für sich. Im Vorwort der französischen Ausgabe verteidigt dieser Autor die Mehrdimensionalität seiner Geschichte. Es findet sich darin die Allegorie eines Gartens Eden. Davon ausgehend geht es um die Mächte, die den Menschen belagern, ihn in Schrecken vor sich selbst versetzen und ihn letztlich zu Fall bringen. Das Schicksal seiner Helden korrespondiert dem Schicksal der Welt. Lowry dachte über sein Werk als eine "Art Maschine", die wie eine Prophetie, eine politische Warnung, ein Menetekel, eine Wandinschrift etc. funktioniert. Vgl. Lowry, Malcolm. *Unter dem Vulkan*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2001: 6 - 9.

verloren glaubt. Auch von der verlorenen ersten Liebesbeziehung Debords zu "Barbara"³²⁸ bleiben im Eingangskapitel von *Mémoires* nur ein paar ärmliche Überreste: ein Vorname, der durch die ersten Seiten geistert, einige Entwendungen aus einer billigen Krimischmonzette, zwei Abschiedsbekundungen und ein zurechtgeschnittenes Foto einer jungen Frau im Profil. Gerade die Ärmlichkeit dieser flüchtigen Erinnerungen ist allerdings genug, um damit die Assoziation einer stattgefundenen Leidenschaft hervorzurufen.

Die ersten beiden Teile des Buchs unterscheiden sich in ihrer jeweils spezifischen affektiven Einheitlichkeit. Während "JUN 1952" exklusiv der kurzen aber intensiven Beziehung zu "Barbara" gewidmet ist, so ersetzt ein ganzes Netz von freundschaftlichen oder amourösen Verbindungen diese erste verflossene Liebe auf den Seiten des zweiten Kapitels. In den Abbildungen, die Debord dem Fotoroman von Ed van der Elsken über die Liebe in Saint Germain des Près entnommen hat, zeigt sich nahezu der gesamte Stamm der Kumpels und 'petites amies' aus der Bar "Chez Moineau" präsent.³²⁹ Auf den Fotos, die in Debords Buch Verwendung finden, wird gegessen, getrunken, geraucht, erzählt und zugehört. Man spielt Schach oder träumt vor einem Glas sitzend vor sich hin. Aus einem isoliert stehenden Fragment zum Abschluss des zweiten Kapitels hört man das Bedauern Debords heraus, dass diese Periode des reinen Zeitkonsums Vergangenheit ist. "Tout cela, cependant, est présenté dans un style assez artificiel, - où sans doute les années provocantes de Saint-Germain-de-Près" (M 27).

Durch das einleitende Zitat Johan Huizingas aus seinem Buch *Herbst des Mittelalters* am Beginn des Kapitels wird der Niedergang eines solch polyamourösen und schönen, aber stets bedrohten freien Lebens in eine epochale Dimension gerückt. Die Angst vor der bevorstehenden Apokalypse löste zur Mitte des letzten Jahrtausends eine Leidenschaft der Lebensführung aus, der ein ungeheurer kulturschöpferischer Elan anhaftete. Unter veränderten sozio-politischen Vorzeichen schien sich dieser Vorgang zur Mitte des letzten Jahrhunderts zu wiederholen.³³⁰ Die lebhafteste Rolle in Debords Erinnerungen spielt "Eliane". Als weibliche Heldin der Seiten M 15 – M 18, die glänzt "comme l'or dans un gisement de vils métaux" (M 16), wird sie zur Symbolfigur für den Widerstand der Jugend schlechthin. Durch die inhaltliche Verknüpfung mit den Wirren und dem "Terreur" der Französischen Revolution in ihrem

³²⁸ Barbara Rosenthal war Debords erste Liebesbeziehung in Paris. Sie sprach auch die Frauenstimme im Film *Hurléments en faveur de Sade*.

³²⁹ Vgl. Elsken, Ed van der. *Liebe in Saint Germain de Près*. Köln. Schaden, 1999: ohne Seitenangaben.

³³⁰ Agnès Poiriers kulturgeschichtlicher Reader *An den Ufern der Seine* von 2018/2019 (Angaben s. Literaturverzeichnis) sucht die Wiedergeburt geistig-künstlerischen Lebens im Paris der 40er Jahre vor dem Hintergrund der traumatischen Erfahrung deutscher Besatzung zu schildern. Ins Zentrum ihrer Schilderung hat die französische Journalistin die wechselnden Affären und amourösen Beziehungen ihrer mehr als 30 Protagonisten (Sartre, Beauvoir, Juliette Gréco, Camus uvm.) gestellt, welche weltweit vorbildhaft wirkten, das Image von Paris beförderten und seinen Magnetismus verstärkten.

blutigsten Jahr "1793" (M 17), kann man ihrem Bild sogar eine allegorische Funktion andichten. Die dunkelhaarige Schönheit verkörpert den Traum der Freiheit von allen Verpflichtungen. Das auf ein Hochkantformat zurechtgeschnittene Foto in *Mémoires* zeigt eine barfußige junge Frau im schwarzen Rollkragenpullover. Wie in einem alkoholisierten Tagtraum versunken sitzt sie auf einem Barhocker an der Theke von "Moineau" vor ihrem Pastisglas und schaut in die milchig-trübe Flüssigkeit. Ihr Porträt ist eingefasst von einem tintenblauen Rorschachklecks Jorns (Abb. 30).³³¹



30 „Eliane“ als allegorische Figur.

In Verbindung mit den warnenden Worten Bossuets aus seinem "Panegyrikus für den Heiligen Bernard von Clairveaux", die über das Bild montiert sind, handelt die Darstellung von den Gefahren und Verführungen einer verlorenen Jugend, welche die Revolte in sich selbst gefunden zu haben glaubte und doch bereits nur das gerade erst entdeckte Objekt einer umfassenden Konditionierung war. Die 'therapeutischen' Institutionen des Staates und die

³³¹ Farbe und Form erinnern aber auch an *Anthropometrien*, welche Yves Klein ab 1957 entwickelte, die aber erst 1960 in orchestral begleiteten Performances öffentlich aufgeführt wurden.

Konsumgüterindustrie begannen sich ernsthaft um die gleichen Zielgruppen zu „sorgen“.³³² "Bernard, Bernard, cette verte jeunesse ne durera pas toujours" (M 18). Eliane ist in der Überhöhung Debords eine „Anti-Marianne“ der Nachkriegs-Gegenkultur Frankreichs, wie auch bereits Sache und Streitgebiet soziologischer und psychologischer Forschung zwecks Korrektur aus dem Ruder laufender Entwicklungen.

Donné macht in seiner Studie darauf aufmerksam, dass ein Begriff Debords für die geringfügige Zweckentfremdung, "détournement de mineure", in seiner ursprünglichen Bedeutung den Straftatbestand des Missbrauchs von Minderjährigen bezeichnet.³³³ Zum Zeitpunkt ihrer Liaison mit Debord war Eliane nur wenig älter als 17 Jahre. Nachdem sie aus einer Besserungsanstalt für junge Mädchen entlassen wurde, lebte sie in einem christlichen Jugendheim, aus welchem sie häufig ausbüxte. Dieses düstere Internat wird in einem Ausschnitt eines Zeitungsartikels auf M 19 erwähnt, der die Prostitution junger Mädchen als ihr Hauptlaster beklagt. Herumtreiberinnen wurden scharenweise in staatliche Erziehungsheime gesteckt. Auf den Seiten M 21 und M 26 hat Debord Grundrisse von solchen Besserungs- oder Strafanstalten montiert. Deutlich sind darauf die Trennung der Männer- und Frauentrakte, das Büro des Chefaufsehers, sowie der Isolationshof zu erkennen. Beide Abbildungen dieser staatlichen Institutionen legen deren Funktionsweise als panoptistische Überwachungsinstrumente offen, wie sie Michel Foucault knapp zwei Jahrzehnte später in seinem Buch *Überwachen und Strafen* (1975) bezeichnen sollte.³³⁴ Im Kontext der Erinnerungen Debords sind die Grundrisse als Zeichen restriktiver Moral zu verstehen, die den erzieherischen Wert des Freiheitsentzugs an die permanente Sichtbarmachung der jugendlichen Tunichtgute koppelt. Konsequentermaßen sollten die jungen, noch formbaren Menschen so schnell wie möglich der Gesellschaft als nützliche Arbeitnehmer und Konsumenten wieder zugeführt werden. Der Traum von der Freiheit endet rasch im stereotypen Wunsch in naher Zukunft sein Trauma zu fahren zu können, um damit die neidischen Blicke anderer

³³² Greil Marcus datiert die Entdeckung der Jugend- und der Popkultur als Wirtschaftsfaktor auf die frühen 50er Jahre. Etwa 1948 habe das seinen Anfang genommen. Wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg seien für einen längeren Augenblick alte gesellschaftliche Bindungen aufgebrochen, die „ganze Sphäre patriarchalischer Autorität verschwunden“. Siehe Marcus. *Lipstick Traces*: 268 – 277. Isou, so die These, hätte das früh erkannt und in seinem Auftreten verinnerlicht. Vor allem die aufkeimenden negationistischen und nihilistischen Energien galt es zwecks Erschaffung einer neuen Kultur umzulenken. Vgl. Marcus: 278 – 280. Jean Clair argumentiert über gesellschaftliche und künstlerische Entwicklungen in Frankreich nach US-amerikanischem Vorbild ähnlich. Allerdings konzediert er den neueren Avantgardebewegungen, keinen Stil hervorgebracht zu haben. Da der Stil für ihn die Moral und den Geschmack einer Epoche verkörpert, spricht er von der Situation als einem brutalen Zusammenbruch. Vgl. Clair, Jean. *Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*. Köln. DuMont, 1998: 105 – 107.

³³³ Donné. (*Pour Mémoires*): 91.

³³⁴ Vgl. dazu vor allem das Kapitel "Der Panoptismus" in: Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1991: 251 - 292.

Neuwagenkunden auf sich zu ziehen (M 22). Debord persifliert diesen Zusammenhang durch eine Cartoonsequenz, die durch einen schwarzen Farbklecks akzentuiert wird.³³⁵

Jorns Strukturen versetzen die Grafiken in Bewegung. Die zum Teil heftige Farbigkeit der Geflechte und Spritzer lässt zuweilen an Explosionen und schwere Lavaströme denken. Assoziationen mit dem Chaos in Katastrophengebieten nach einem Vulkanausbruch oder einem Erdbeben stellen sich ein. Als Resultate der Verschiebung der tektonischen Gestalt der Erdoberfläche geraten die Schichten und die Oberflächenformationen auf den Kontinenten durcheinander. Die geologische Dynamik wird zur Analogie der dialektischen Bewegung der Menschheitsgeschichte. Unter der Oberfläche der Seiten von *Mémoires* brodelte es. Wie auf einem See aus flüssigem Magma scheint sich alles ständig zu verschieben. Fragmente driften auseinander, um sich in anderer Konstellation inhaltlich neu zu verbinden. Debord hat sich tüchtig aus einem Schulbuch für Geographie und anderen Handbüchern bedient.³³⁶ Abbildungen aus diesem Werk, die deutliche Abdrücke im kollektiven Gedächtnis einiger französischer Schülergenerationen hinterlassen haben dürften, kommen auf jenen Seiten zum Einsatz, die von Vulkanen und Erdbeben handeln. Die entwendeten Passagen des Schulbuchs treten mit Fragmenten anderen Ursprungs in eine Ordnung ein, welche die Idee Jorns paraphrasiert, dass in einer chaotischen Zeit die Entdeckung neuer Ausdrucksformen möglich ist.³³⁷ All jene Zitate, die um besagten Themenbereich kreisen, evozieren Konfusion, Umsturz und Umwälzung. Sie verbinden sich insofern den vorangestellten Motti der einzelnen Kapitel. Als Chronist der Revolution ist Debord auch ein Vermesser und Geologe der von der Dialektik solcher Konflikte veränderten Landschaften und Gebiete. Die *Mémoires* beginnen mit einer im Imperativ formulierten Vision des jungen Karl Marx, die er in einem Brief an seinen Freund Arnold Ruge sendete. Debord schließt sich dem Appell von Marx an: "Laissons les morts enterrer les morts, et les plaindre [...] Notre sort sera d'être les premiers à entrer vivants dans la vie nouvelle."³³⁸

³³⁵ Das Faible für schnelle und kostspielige Autos ist beispielsweise untrennbar mit der Biografie Françoise Sagans verbunden, als auch mit Protagonisten in den Filmen der Nouvelle Vague (Regisseure wie Godard und Jean-Pierre Melville).

³³⁶ Vgl. Donné. (*Pour Mémoires*): u.a. 113.

³³⁷ Jorn definiert das wahrhaft "Neue" selbst wiederum als das Unbekannte, das Chaos und die Hässlichkeit. Eine autonome Ästhetik könne nur aus dem Gegensatzpaar Schönheit und Hässlichkeit erwachsen. Wollte man die Hässlichkeit beseitigen, so bliebe nur noch der Zustand des Langweiligen oder des Nicht-Ästhetischen. Eine autonome Ästhetik, wie sie von Jorn angestrebt wird, muss demnach auf dem Studium der Gegensatzpaare schön und hässlich, sowie gut und böse gründen. Vgl. Jorn, Asger. *Plädoyer für die Form: Entwurf einer Methodologie der Kunst*. München. Klaus Boer Verlag, 1990: 58 - 59.

³³⁸ vgl. Debord. *Mémoires*. Einleitendes Zitat des ersten Kapitels "JUN 1952": ohne Seitenangabe.

Im Angesicht der Unordnung seiner Zeit galt es Debord die allgemein vorherrschende Konfusion mit ästhetischen Mitteln noch zu befördern. Mit dem Beispiel seines ersten Films *Hurléments en faveur de Sade* zum Ende des ersten Kapitels griff er wiederholt die Prognose seiner surrealistischen Vaterfigur André Breton auf und veranschaulichte, wie er sie - sehr zum Leidwesen seines Publikums – ‚verbessert‘ hat. Das Fragment "Les arts futurs seront des bouleversements de situation, ou rien" (M 13) wird zum memorativen Zeichen für die eigenen antikünstlerischen Anfänge. Im Keim enthielten diese ersten skandalösen Arbeiten bereits all das, wofür einige Jahre später die S.I. mit ihrem Namen einstehen sollte.

Der Tod des Films und der Übergang zur Diskussion manifestieren sich, wie im ersten Kapitel dieser Studie ausgeführt wurde, in der Bildlosigkeit des Debordschen Beitrags zur Filmgeschichte. Als Hommage an sein cineastisches Erstlingswerk ist die Erzählung von *Mémoires* zwischen monochrome Seiten gebettet. Im Schatten des 'écran noir', den Debord als die von ihm gesetzte filmhistorische Marke zitiert, verstehen sich alle entwendeten Reflexionen über die formale Struktur eines Werks in der Logik dieser Geste. Der Autor beruft sich auf die hervorragendsten Neuerer von Formen, deren Charisma im Akt der Aneignung durchaus auf ihn übergeht. Der Collagist der *Mémoires* stellt sich seine Expertise selbst aus, wenn er Pascal in seinem Namen bekunden lässt: "Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau: la disposition des matières est nouvelle" (M 25).

Pascal, Bossuet, Shakespeare, Baudelaire, Retz und andere literarische Klassiker stellen für Debord nicht die zwecks kollektiver Verehrung aufgebahrten Geistesgrößen dar, denen man im Panthéon seine unterwürfige Aufwartung macht. Vielmehr aktiviert er diese und andere Heroen für seinen eigenen Kampf, der auf dem verhehrten Gebiet der Kommunikation stattfindet. Jedes Element des Buchs fungiert wie eine Aufforderung sich an die historischen Umstände seiner Entstehungszeit zu erinnern. Als memoratives Zeichen ist das jeweilige Fragment Teil jener ausgedehnten Denkmal-Landschaft, die eine kaum kommunizierbare Intensität des Lebens mittels einer inkongruenten Abfolge flüchtiger Momente gegenwärtig zu machen versucht. Diese Momente sind auf chaotischem Gebiet nicht fest verortet. Wie die "plaques tournantes" der situationistischen Kartographien scheinen sie sich ständig zu verschieben und zeugen von der Flexibilität der situationistischen Praktiken.³³⁹ Zu Beginn des zweiten Kapitels verdichten sich mehrere Bruchstücke und Ausrisse über das Thema der Kommunikation zu einer wichtigen Frage: "Quelle démonstration veut-on faire et qui croit-on gêner?" (M 14). Debord selbst tritt an dieser Stelle in einem beschnittenen Fotofragment als Protagonist auf, der sich

³³⁹ Als "plaques tournantes" bezeichnet Debord im Untertitel der gemeinsamen Collage *The Naked City* von 1957 die Stadtplanausschnitte, welche durch die Pfeile Jorns in unaufhörliche Bewegung versetzt scheinen.

vorgenommen hat, kommunikatives Terrain zurückzuerobern. Mit dem Verlangen die Wahrheit zu sagen, was nichts Anderes heißt, als von seinen Leidenschaften zu berichten, verhält es sich wie mit der Liebe zu minderjährigen Mädchen. Stets blüht sie nur unter den Vorzeichen der Sorge vor dem Entdeckt-Werden und der Angst vor Strafe: "débauche de mineure je sais où ça mène" (M 16).

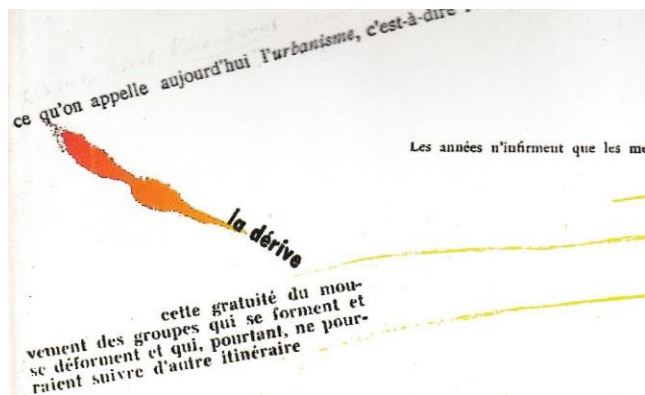
Alle Zusammenkünfte des zweiten Teils der *Mémoires* tragen schon das Stigma ihres Endes. Jede Beziehung steuert auf Vergänglichkeit und Auflösung zu. Dieses tragische Bewusstsein durchzieht schon die Werke Bossuets und Pascals, deren Spiritualität durch den Akzent geprägt ist, den sie auf die Unbeständigkeit und Inkonstanz aller Dinge legen. Der Zeitlichkeit der diesseitigen Welt halten sie die Heilserwartung des gläubigen Christen entgegen. In den *Pensées* beschreibt Pascal den Menschen als abhängiges Wesen, angetrieben vom Verlangen nach Unabhängigkeit. Der bedürftige Zustand des Mangelwesens Mensch ist inkonstant, überdrüssig und unruhig. Das menschliche Los ist somit notwendigerweise zwischen der Erfahrung des Flüchtigen und der Sehnsucht nach Dauer und Stabilität ausgespannt.³⁴⁰ Zwei Fragmente im ersten und dritten Kapitel von *Mémoires* korrespondieren diesem Diskurs und machen das Buch zum Panorama einer schwankenden Welt oder zu einer Karte, auf der solche Gefühle und Emotionen verzeichnet sind. Die Liebes- und Beziehungsmetaphorik verbindet sich so der Totalität eines Lebens, das man sich als Geschichte einer Queste vorstellen muss. "Dans cette monstrueuse et dérisoire carte du Tendre c'est la recherche d'un personnage qui est proposée à travers ses existences successives" (M 7).

"Rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel, et toutefois de plus contraire à notre inclination; nous brûlons de désir de trouver" (M 42). Debord verarbeitete die traurige Erfahrung all der Trennungen, von denen er berichtet, indem er eine Offensive einleitet. Die versprengten, jedoch hierarchisch geordneten und dicht gestaffelten Infanterie- und Kavallerieverbände auf den Seiten M 23 und M 24 verstehen sich als Metaphern für einen Aufbruch in unbekannte Gebiete. Sie harren auf ihren Einsatz auf den unwegsamen Geländen des dritten Kapitels, in welchem ein euphorisch-kriegerischer Ton der Eroberung vorherrscht, durch den man immer wieder die mahnenden Stimmen der vorhergehenden Kapitel durchzuhören meint.

Im Kapitel "Septembre 1953" erscheint das urbanistische Abenteuer mit Vehemenz auf der Agenda der Lettristen. Der Begriff des "la dérive" (M 30) unterstreicht mit seinem Jornschen

³⁴⁰ Vgl. Pascal, Blaise. *Gedanken*. Leipzig. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, ohne Datumsangabe: u.a. Aphorismus 194 S. 85 im Kapitel „Die Natur des Menschen“.

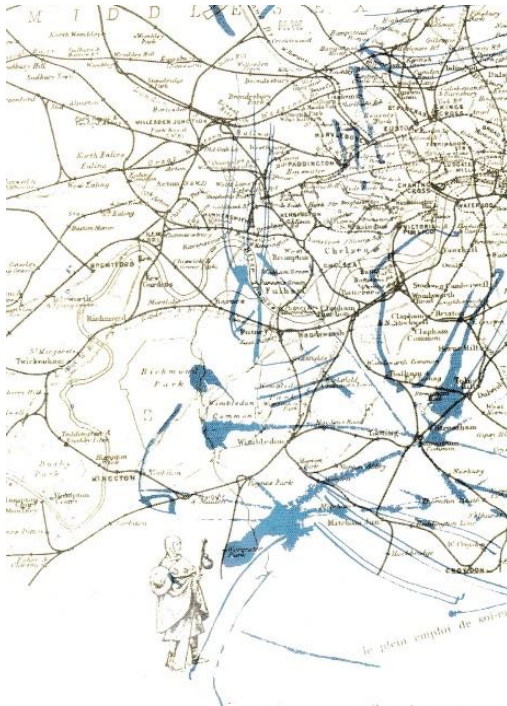
gelbroten Feuerschweif die Ambition eines Spiels mit der Vielfalt der Möglichkeiten, die sich ergeben, wenn man sich in die historischen Schichtungen einer Stadt wühlt (Abb. 31). Die ganze Umgebung, in der sich das Leben abspielt, wird durch eine "L'art des fêtes" (M 32) mehr und mehr zum Theater. Die diagrammartigen Striche Jorns bezeugen die plötzliche Leichtigkeit einer quasi-militärischen Unternehmung, die als Aufbruch zu einer abenteuerlichen Reise geschildert wird. Ein Fragment auf M 32 bemüht den Mythos der Suche nach der Nord-West-Passage. Die eigene revolutionäre Unternehmung wird so mit einem der grössten Versprechen in der Geschichte der geographischen Entdeckungsreisen kurzgeschlossen.



31 Das „dérive“ stand auf der Tagesordnung.

Drei Gefährten Debords - anhand der einmontierten Fotos lassen sich Mohammed Dahou, Patrick Straram und Ivan Chtcheglov identifizieren - werden auf den Seiten des dritten Kapitels retrospektiv in den Stand der größten Architekten aller Zeiten erhoben (M 31). Sie erkennen sich wieder als die Komplizen einer für längere Zeit unterbrochenen Suche; als "compagnons de la Quête" (M 32). Chtcheglov, dessen kleinformatige Foto-Büste singular monumentalisiert die Doppelseiten M 32 und M 33 dominiert, ist überall in dieser Geschichte und in der Geschichte der S.I. zu finden, wie es Debord später formulierte. Vor allem seine Präsenz auf den Seiten von *Mémoires* macht die gebrochene Erzählung zu einem modernen Ritterroman, als welche sie bereits oben bezeichnet wurde. Chtcheglovs Text "Formular für einen neuen Urbanismus" von 1953, dessen Forderungen Gegenstand des folgenden Kapitels sind, hat den Lettristen einen Weg aufgezeigt. Nun gilt es seine Ideen auf das "décor réel des rues" (M 34) zu übertragen; einen besonderen Gebrauch vom Raum und der Geschichte der Stadt zu machen. M 34 zeigt die Abbildung eines mittelalterlichen Pilgers am Rand des verschlungenen Tunnelgewirrs eines alten Plans der Londoner Untergrund-Bahn (Abb. 32). Deutlich zu sehen sind drei applizierte Jakobsmuschelschalen auf der Schließe seines Umhangs, mit welchen er sich als Coquillarde zu erkennen gibt. Frömmigkeit war nicht unbedingt der erste Daseinszweck

der Muschelbrüder und Grund ihrer Reisen und Unterwanderungen.³⁴¹ M 35 wirkt wie eine Seite aus einem Musterbuch über pittoreske Architektur. Die Collage veranschaulicht, dass man heterogene Elemente zusammendenken muss um aus der Zusammenschau etwas Neues zu kreieren.



32 Pilger oder Muschelbruder vor Londoner U-Bahn-Netz.

Einen wichtigen Schlüssel zum Zugang zu dieser zur Legende formulierten Vorgeschichte der S.I. gibt Debord dem Leser seiner Erinnerungen selbst an die Hand. Die fragmentarische Form der Erzählung erinnert an die unvollständige Überlieferung der alten Mythen und Sagen, auf die sich Debord bezieht. Eines der eindrucklichsten Bildzitate von *Mémoires* verweist auf die Artus-Sage und die Suche nach dem Heiligen Gral. Es soll kein Zweifel darüber aufkommen, dass die gerade erst begonnene Geschichte der S.I. sich als Abenteuerroman einer Suche nach einem unbestimmten und in seiner Bedeutung ambivalenten Gegenstand verstehen lässt. In den *Mémoires* ist von einem "chateau mystérieux" die Rede, welches an das Schloss des verwundeten Fischerkönigs gemahnt, in dem der junge und unwissende Parsifal in der Legende vom Heiligen Gral gespeist wird. Der Tor vergisst jedoch nach dem Sinn des Gesehenen zu fragen. Am folgenden Morgen erwacht der naive Ritter allein in einer Ruine in einem verwüsteten Land. Die Gesellschaft des Vorabends und der Fischerkönig sind verschwunden.

³⁴¹ Dazu mehr in Kapitel IX über das Vorbild Villons für Debord.

Die Schuld Parsifals besteht darin, auf den Gral gestoßen zu sein, ohne nach dessen Bedeutung gefragt und damit das Leid vom König und seinem Land genommen zu haben.³⁴²

Der Hintergrund der Erinnerungen Debords tritt im Bedeutungskern der Gralslegende und der Sage von König Artus Tafelrunde offen zutage. Die Entwendung dieser Mythen und ihre Kombination mit einer Vielzahl, in ihrem narrativen Kern ähnlicher Geschichten, deuten auf den Nutzen hin, den sich Debord von einer Adaption des Stoffes verspricht. Er verknüpft die überlieferten Mythen mit der beinahe schon vergessenen Geschichte des Häufleins Lettristen in Paris, die so wenige sichtbare Spuren hinterlassen hatten. Die Graphik auf M 43 stellt den Höhepunkt des Glückssucherromans dar, als welcher sich die Geschichte des dritten Kapitels bis dahin unterschwellig zu erkennen gegeben hat. Eine Abbildung im Stil mittelalterlicher Buchillustrationen zeigt in einer Gesamtschau die Stationen der Suche nach dem Heiligen Gral: die Ankunft eines Ritters am Hof des Königs, seine Instruktion durch eine der wichtigen Frauen der Legende, sowie die Anbetung eines Kelches, als welchen sich das Christentum den Gral vorstellte. Im Vordergrund tragen Diener üppige Speisen zu einem Tisch, den man nur als Tafelrunde bezeichnen kann (Abb. 33).

Anstelle von König Artus und seinen Rittern haben sich an der Tafel unter dem Vorsitz des Philosophen Hegel einige so honorige wie zweifelhafte Charaktere versammelt.³⁴³ Im Uhrzeigersinn unten links beginnend stellen die Porträts die Herren Retz, Machiavelli, Hegel (mit Barrett), Marx und Fourier vor. Unter ihren prüfenden Blicken bieten Kardinal Retz und Fourier dem Leser einen heiklen Platz an, der zur Teilhabe an ihren Ideen und ihrer Geschichte berechtigt. Dessen Inbesitznahme bindet sich aber an eine nicht zu unterschätzende Verantwortung gegenüber jener Aufgabe, welche den freien Stuhl in der Legende zum 'gefährlichen Platz' macht. Nur eine dieser Aufgabe würdige Person sollte ihn einnehmen. Die um die Grafik gruppierten Textelemente nennen den Ort der Versammlung und verweisen auf die vorstellig werdenden Ritter, die sich um den freien Platz bewerben: "Des Ecrivains, des artistes. Plus ou moins pauvre et, tous, pleins d'illusions".

³⁴² Die Unterlassung, Fragen von zentraler Bedeutung zu stellen, steht durchaus im Zentrum der Gralslegende selbst, als auch jener Geschichten oder erzählerischen Systeme, welche die Tradition fortschreiben. Auch und gerade das Tarotspiel weist Verbindungen mit dem Mythos auf. Das Spiel kam zu einer Zeit auf, als sowohl die Katharer, als auch die Mitglieder des Templerordens unbarmherzig verfolgt wurden. Der Zorn und die Verbote der katholischen Kirche richteten sich auch gegen ein Bildsystem oder einen Code, welcher gnostische Ideen transportierte. Vgl. zu diesem Zusammenhang etwa Godwin, Malcolm. *Der Heilige Gral: Ursprung, Geheimnis und Deutung einer Legende*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1996: 232 – 237.

³⁴³ Donnée verweist auf verschiedene Vorbilder solcher subversiven Gesellschaften. Ein satirisches Blatt aus dem 17. Jahrhundert zeigt Oliver Cromwell an der linken Seite des Teufels als Verschwörer.



33 Tafelrunde unter dem Vorsitz von Hegel in *Mémoires*. Retz, Machiavelli, Hegel, Marx und Fourier.

Der Zeitpunkt des konspirativen Treffens ist einem Schild zu entnehmen, das die Schließung der Gastwirtschaft zwecks einer privaten Zusammenkunft anzeigt. Ein deutlicher Verweis auf die zu Beginn des Kapitels angesprochene Exklusivität des Buchprojekts und das geheimbündlerische Gebaren der S.I. - einer noch weitgehend geschlossenen Gesellschaft.

Die Gralslegende ist im Rahmen einer Story über moderne Abenteurer in der Mitte des 20. Jahrhunderts das Gravitationszentrum einer Legendenbildung, die sich aus einer Vielzahl von Erzählungen speist. Debord reichert die alten Mythen von der Errettung der Stadt Paris durch die Heilige Genoveva und die Erlösung des wüsten Lands durch die tapfersten und frommsten aller Ritter, mit Versatzstücken aus den Abenteurer- und Piratenbüchern seiner Jugend an. Alle Kinder dieser Zeit verfügten über einen vergleichbaren Geschichtenschatz. Die Grafik auf M 43 tritt auch kompositionell in ein Spannungsfeld mit den drei gegenüberliegenden Abbildungen auf der linken Buchseite. Ihr rechteckiges Pendant in der Diagonalen stellt in einer allegorischen Szene die Rettung von Paris vor dem Hunnensturm dar. Das Gebiet des Montagne Sainte Geneviève, in den frühen 50er Jahren die Heimatadresse der L.I., findet sich als dreieckiger oder bergkegelförmiger Kartenausschnitt der Gemäldereproduktion zugeordnet. Eine weitere Karte, die alte Ansicht einer Belagerung der Küste vor Rio de Janeiro durch eine Armada von Kriegsschiffen, greift diese Kegelform auf. Der zentrale Text der Seite, ein Dialog aus Robert Louis Stevensons Abenteuerroman *Die Schatzinsel* im Zwischenraum der beiden Kartenausschnitte, handelt von dem unheimlichen Lied des Piraten Long John Silver. In seinem

Refrain verweist es sowohl auf eine bestimmte Anzahl von Mitstreitern, die Zahl der Opfer auf der Suche nach einem Schatz, als auch auf die aufrechte Verachtung bürgerlicher Wert- und Moralvorstellungen. Mit dem Lied gelingt Debord nicht allein der inhaltliche Brückenschlag zu den Ideen der Sozialrevolutionäre und Philosophen auf der gegenüberliegenden Seite. Im Thema der Piraterie, die ihrem Mutterland Ruhm und Schande einbrachte, klingt auch die lose Einstellung zum künstlerischen Eigentum und dem maßlosen Umgang mit hochprozentigen Getränken durch. Dem Tod wird nur frech ins Gesicht gelacht: "Nous étions quinze sur le coffre du mort ..." "Yo-ho-ho! et une bouteille de rhum!"

Halbkreisförmig um die Abbildungen verteilte Textfragmente, unter anderem einer Theaterkritik zu Molières *Don Juan* entwendet, handeln über das Geschichtsbild und die Machenschaften jener Geheimgesellschaften, denen sich von Unzufriedenheiten getriebene Abenteurer auf ihrer Suche nach dem Glück immer wieder angeschlossen haben. Inhaltlich durchdrungen sind besagte Fragmente von der Idee eines unendlichen doppelten Spiels, einem Unterfangen, das sowohl ein Drama, als auch Vergnügen verspricht und von der Leidenschaft an der Aufgabe beseelt ist. Auf der folgenden Doppelseite stellt sich ein Prototyp jenes Abenteurers oder "enfant perdu" vor. Ein Pfadfinder der Avant- oder Arrièregarde, welcher durch stetiges Herumschnüffeln verborgene Gefahren entdeckt. Angetan mit Schirmmütze und ausgestattet mit Scharfsinn präsentiert er sich als das Gegenbild zum ebenfalls bemützen jungen Vater einer Kleinfamilie, die ihren Jahresurlaub bequem an irgendeinem Strand verbringen möchte. Den situationistischen Abenteurer zieht es zu anderen Gefilden. Er ist ausgerüstet mit einer Menge Erinnerungen an andere Zivilisationen und bizarre Dinge, wie ein leichtbekleidetes Mädchen verkündet, das in einer Art Tagtraum entrückt zu sein scheint. Die junge Frau, vom Collagisten auf dem Parkettboden eines großen, leeren Wohnraums platziert, scheint aber auch von einer alten Schuld zu wissen. Schamvoll versucht sie mit einem dünnen Schleier ihre Blößen zu verhüllen und wirkt dabei so erlösungsbedürftig wie verführerisch.

Ähnlich geheimnisvoll präsentieren sich die zu Torsi beschnittenen Bikini-Mädchen, welche ein Archipel roter Kleckse auf der rechten Seite säumen. Die Schere Debords und die Farben Jorns entwenden sie ihrem üblichen softpornographischen Einsatzgebiet als Gegenstand stereotyper erotischer Phantasien, an welche sich die Hoffnung auf Ankurbelung des privaten Konsums durch Kompensation sexueller Frustrationen koppelt. Mittels ihrer Bearbeitung und Verteilung an den Rändern der roten Kleckse stellt Debord einen Zusammenhang her zu den Expeditionen des norwegischen Archäologen und Abenteurers Thor Heyerdahl, die den Forscher 1955 und 1956 auf die Osterinsel führten. Das erklärte Ziel dieser Reisen zu einem

der abgelegensten Flecken der Erde war es, das Rätsel der riesigen Steinskulpturen zu lösen, die, dereinst von den Einwohnern entlang der Küste der Insel aufgestellt, in einem wüsten Bildersturm gestürzt wurden. Die Collage Debords erinnert frappierend an jene Karte, die in Heyerdahls populärwissenschaftlichen Buch *Aku Aku* den Standort der archäologischen Funde markiert. Die Torsi der Bikini-Mädchen sind in eine taumelnde Bewegung verfallen, die sie aus den Bindungen ihrer Rollenklischees zu befreien scheint. Im teilamputierten Zustand lösen sich die Abbildungen halbnackter Körper aus ihrem ökonomischen Zusammenhang. Sie kehren in den ethnologischen Themenkreis einer mythischen Rätselhaftigkeit zurück, die auch Heyerdahl an den Statuen der Osterinsel so faszinierte. Dem populärwissenschaftlich verpackten Versuch Heyerdahls, das Geheimnis der Statuen auf der Osterinsel zu lüften, setzt Debord die Mystifizierung des vermeintlich Bekannten entgegen. Durch den ikonoklastischen Einsatz der Schere werden die Bikini-Schönen des amerikanisierten Kulturkreises zu einäugigen exotischen Metaphern für das verführerische Unbekannte, das sich den Versuchen seiner Konditionierung in einer revolutionären Bewegung entwinden kann.

Vor dem Hintergrund der Gralslegende und der Stadtgeschichte von Paris fungieren die ausgeschnittenen Stadtpläne, die Ruinen und Überreste des von den Hunnen bestürmten antiken Paris im Bild von seiner Befreiung, sowie die Frauentorsi auf den folgenden Seiten auf einer vergleichbaren inhaltlichen Ebene. Es geht um besetzte oder kolonisierte Gebiete, die in sich das Potential zu ihrer Befreiung tragen. In ihrer Repräsentationsform als Markierungen auf einer geheimnisvollen Karte reizen die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissenen Fragmente dazu, mit ihrer Hilfe etwas zu suchen, das - obwohl man spürt, dass es vorhanden sein muss - nicht leicht zu entdecken und zu verbalisieren ist. Auf den folgenden Seiten versteht es sich wieder zu verbergen und hinterlässt nichts als offene Fragen. Die Gesamtanlage der *Mémoires* als Schatzkarte entfacht die Phantasie und den Spürsinn des Lesers. Man gräbt sich geradezu in die geologischen Schichten der Erzählung um sich als Ergebnis der Lektüre auf dem Gebiet wiederzufinden, auf dem die Geschichte ihre gegenwärtige Fortsetzung erfährt. Das Buch 'speit' seinen Betrachter am Ende dieser Erfahrung förmlich wieder aus. Dem situationistischen Leser des Jahres 59 bleibt praktisch gar nichts anderes übrig, als diese Geschichte auf den realen Boden von Paris zu projizieren und sich selbst in die Lebendigkeit eines Mythos, der so viel älter ist als die Situationistische Internationale. Die *Mémoires* handeln von einer Suche, die nicht abgebrochen wird, solange der Flamme ihrer Geschichte noch Sauerstoff zugeführt werden kann. Die Verankerung der erneuerten Legende in den alten Mythen ist ein rhetorischer Kunstgriff Debords, der die

momentane Faszination der Teilhabe an einer spannenden Bewegung in eine historische Dimension rückt. In einer Zeit, da sich die alten Mythen durch die Trivialisierung des Alltagslebens zunehmend verdrängt sehen und der Mythos der Ware als Surrogat hervortritt, gilt es das eigene Leben im Rückgriff auf die von Debord ausgewählten Erzählungen zu retten. Die eigentliche Intervention Debords findet auf dem Gebiet der Sprache statt, deren Begriff aber erweitert gedacht wird. Debord versteht Sprache nicht als poetischen Selbstzweck, sondern, gemäß den Intentionen Lautréamonts, als ein Medium der Vermittlung jenes spezifischen Gebrauchs, den er selbst von ihr macht. Debord nutzt das mnestisches Potenzial seiner Bildauswahl strategisch. Gerade die fehlenden Bilder und die wenigen unvollständigen Sätze der letzten drei Seiten seines Buchs haben in ihrem neuen Kontext die Funktion eines Appells, der die Fortsetzung eines zeitweilig aufgegebenen historischen Vorhabens annimmt. Im zentralen weißen Klecks auf der vorletzten, blau hinterlegten Seite M 47 spielen zwei Textfragmente auf die Unvollständigkeit eines traumhaften Abenteuers an, zu dessen Verwirklichung bereits gewaltige Fortschritte gemacht worden seien. Nichtsdestotrotz ähneln die Spieler - Debord zitiert hier Samuel Cramer, den Protagonisten aus Baudelaires Prosastück *Fanfarlo* - jenem Reisenden, der im Begriff ist, ein großes und unbekanntes Land zu durchqueren. Weitere Fragmente evozieren zunächst das Bild eines wiedergewonnenen und erneut verlorenen Paradieses - "On regagna la terre ferme: on se separe sans laisser de traces" - um daraufhin eine sehnsuchtsvoll in die Zukunft gerichtete Frage zu stellen: "Où nous retrouverons-nous demain?"

Wo finden wir uns bei nächster Gelegenheit wieder? Die letzte Doppelseite verklammert die Bemühung und das Wagnis Debords und Jorns mit den Ambitionen Baudelaires, mit dem aus der Sicht der Lettristen die Dichtung der letzten 100 Jahre ihren Anfang nahm, die schöne Sprache seines Jahrhunderts sprechen zu wollen. Zum Finale des Buchs unterstreichen die Schlieren eines signalroten Kleckses von Jorn eine Bekundung, der sich Debord anschließt (Abb. 34). Allerdings modifiziert er die an sich konjunktivische Formulierung aus Baudelaires Prosastücke-Sammlung "Der Spleen von Paris". Durch das Auslassen von "si" wird aus dem Schlusssatz von Kapitel XXIII "Die Einsamkeit" eine Aussage im Imparfait, die von der Selbstsicherheit zeugt, mit der Debord das situationistische Projekt vorantreibt: "je voulais parler la belle langue de mon siècle" (M 48). Im letzten Absatz des Quellentextes wendet sich Baudelaire gegen den Ratschlag Pascals, der behauptete "Fast unser ganzes Unglück kommt nur daher, daß wir nicht gelernt haben, in unserem Zimmer zu bleiben" und der in die Zelle der inneren Sammlung alle jene Narren zurückruft, die das Glück in Zerstreuung und Bewegung suchen. Die Komposition des gesamten Buches Debords, das wie das Protokoll eines

gewaltigen Dérive-Eperiments wirkt und als solches auch nach einem umherschweifenden, experimentierfreudigen Leser verlangt, legt nahe, dass Debord dazu animieren will, seinem Entwurf eines poetischen Lebens zu folgen. Es ist notwendig, die Leseerfahrung mit den Anforderungen des alltäglichen Lebens zu verbinden. Der Einsatzort der Lesekompetenz soll die Straße sein.

Debord sucht nicht zufällig ein Baudelaire-Zitat für das open-end seines Buches aus. In diesem Schnitt bekundet er den ästhetischen Vorsatz Baudelaires im Blick zu behalten. Vorgenommen hat er sich also, die schöne Sprache seiner Zeit zu sprechen - im Rückblick: gesprochen zu haben. Interessant ist es in diesem Zusammenhang der Interpretation des neomarxistischen Soziologen Henri Lefebvre zu folgen, der anhand der beispielhaften politischen und ästhetischen Positionen von Karl Marx und Charles Baudelaire zu klären versuchte, was denn die "Modernität" ausmacht.



34 Ausschnitt der letzten Seite von *Mémoires*.

Baudelaire nehme die bourgeoise Welt nicht nur als Welt hin, er entscheide sich auch dafür, sie zum Material des Kunstwerks zu machen. So verwandelt er die Welt in Poesie, indem er ihre eigene Verwandlung, das heißt den Prozess der Modernisierung, vollendet. Der Dichter

registriere das Scheitern der revolutionären Praxis seiner Zeit und bemächte sich des Dualismus und der Zerissenheit, welche die postrevolutionäre Lebenswelt bestimmen.

Besessen wie er ist, verschärft er sie noch, höhlt sie aus, um in ihnen den Keim einer idealen Veränderung ausfindig zu machen, die, da die reale Veränderung nicht stattfand, an deren Stelle zu treten hätte. In der Tat, was gibt es anderes zu tun [...] für den verfehlten Poeten [...] der noch sprechen will und sprechen muß?³⁴⁴

Lefebvre versteht Baudelaires Dichtung als Trauer um eine Abwesenheit. Die melancholische Poetik Baudelaires, wie sie Lefebvre interpretiert, öffnet einen Zugang zum Verständnis dessen, auf was Debord mit der poetischen und negierenden Technik der Zweckentfremdung eigentlich abzielt.

Die Modernität beschließt in sich und maskiert das Fehlen und das Scheitern der Praxis im marxistischen Sinn, der revolutionären, der totalen Praxis. Sie legt diesen Mangel bloß. Die Modernität [...] wird der Schatten der möglichen und verfehlten Revolution, wird deren Parodie sein. [...] Das abstrakte und aus der Abstraktion erwachsende Neue [...] ohne Unterlaß proklamiert, wird das [...] Substitut für die praktische Revolution sein, die nicht zustande kam. Die beschränkte Praxis des Dichters, der mit Worten Bilder und Symbole hervorbringt, [...] eine akzeptierbare (ideale) fiktive Welt in der inakzeptablen realen Welt zu erschaffen sucht, wird an die Stelle der totalen Praxis treten, welche die Welt wirklich verändert hätte, statt sie bloß zu interpretieren.³⁴⁵

³⁴⁴ Lefebvre, Henri. *Einführung in die Modernität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978: 203 - 204.

³⁴⁵ Lefebvre. *Einführung in die Modernität*: 204.

III. NUR EIN ETAPPENZIEL: DIE ÜBERWINDUNG DER KUNST

1. Wiederbelebung der frühen Schriften

Dérive stand von 1953 bis 1962 auf der Tagesordnung zunächst der Internationalen Lettristen und dann auch der Situationisten. Während dieser Zeitspanne von fast zehn Jahren ging es den Umherschweifenden immer auch um die Möglichkeiten und die Zukunft eines architektonischen Projekts, das auf dem Boden ihrer Erkundungszüge durch die Stadt reifen sollte. Im Anschluss an die Definitionen der Grundbegriffe situationistischer Praxis, findet sich in der ersten Ausgabe des neu gegründeten Zentralorgans der S.I., *internationale situationniste* (im folgenden auch *i.s.* genannt), einer Zeitschrift, die schlicht den Namen der Organisation im Titel trägt, unter dem Pseudonym Gilles Ivain³⁴⁶ ein Text abgedruckt, der bereits etwa fünf Jahre zuvor geschrieben worden war. Bis zu seiner Veröffentlichung in *i.s.* zirkulierte er lediglich im Kreis bereits Gleichgesinnter.³⁴⁷ Ivan Chtcheglovs utopisches Traktat gegen die allumfassende Herrschaft der Banalität, das nun als "Formular für einen neuen Urbanismus" größere Verbreitung fand, wünschte sich die Städte der Zukunft als systematisch zusammengestellte, bewegliche Szenerien von Gebäuden, denen eine große beschwörende und beeinflussende Kraft innewohnt, sowie symbolischen Bauwerken, "die die vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Begierden, Kräfte und Ereignisse darstellen".³⁴⁸

Ausdruck seines Bedürfnisses nach einer totalen Schöpfung, wie sie in der Konstruktion von Situationen angestrebt wird, ist die Verknüpfung von Architektur, Raum und Zeit zu einem Spiel, das angefeuert wird durch den paralysierenden Druck einer galoppierenden gesellschaftlichen Entwicklung hin zum Komfort und zur Freizeitbeschäftigung. Chtcheglov wird heimgesucht von der Vorstellung einer Jugend aller Länder, die zwischen der Liebe und dem automatischen Müllschlucken gewählt- und dem entsorgenden Haushaltshelfer den Vorzug gegeben hat. Sein Text beschwört die Notwendigkeit einer geistigen Wendung durch die Schaffung neuer Begierden und ihrer Verbreitung im Wettlauf mit einer antagonistischen Tendenz, deren Bestreben es ist, die Leidenschaften der Menschen zu dämpfen. Im Originalton liest sich das so: "Eine rationale Erweiterung der alten religiösen Systeme, der alten Märchen

³⁴⁶ Das Pseudonym von Ivan Chtcheglov erinnert an die Figur des "Gilles" in Marcel Carnés Film *Les visiteurs du soir*, sowie an den Ritter Gawain (Yvain) der Arthus-Sage.

³⁴⁷ Der Bericht von Ivain, wie er in *i.s.* abgedruckt ist, ist von der Redaktion aus zwei Schriftstücken, die sich im Archiv der Situationisten befanden, zusammengesetzt worden. Vgl. Nachtrag zu Ivain, Gilles. "Formular für einen neuen Urbanismus" in: *i.s. Nr. 1 – Juin 1958*: 25.

³⁴⁸ Ivain, Gilles. "Formular für einen neuen Urbanismus". In: *Situationistische Internationale Nr. - 1 Juni 1958*: 23.

und besonders der Psychoanalyse zugunsten der Architektur wird jeden Tag dringender, je mehr die Begeisterungsgründe verschwinden."³⁴⁹

Die erträumte Stadt des Lettristen, in der jeder eines Tages "seine persönliche 'Kathedrale'"³⁵⁰ bewohnen sollte, ist ein Luftschloss geblieben. Was die Situationisten nun unter dem synthetischen Begriff des "unitären Urbanismus" aus der Ideenvielfalt der Internationalen Lettristen entwickelten, war vielmehr das Bild einer entfunktionalisierten Stadt, die den Trennungen, welche das Bild der zeitgenössischen, von Schneisen zerschnittenen Stadt charakterisieren, entrissen werden sollte. Der utopischen Tradition, in die Chchteglovs Manifest die situationistische Stadtidee stellte, wohnte ein Projekt der Neuordnung inne, das wesentlich mit dem geschriebenen Wort als Instrument seiner Vermittlung in Verbindung stand. Wenn die Architektur, verstanden als Wissenschaft des Gründens, des Beginnens und des Herrschens, eine bisweilen enigmatisch formulierte theoretische-, also flexible Idee blieb, so vermieden es die Situationisten, diese in den verbauten Materialien erstarren zu lassen.

Angesichts der Vision einer ersten Experimentalstadt, die sich nach wenigen Jahren zur intellektuellen Hauptstadt der Welt gemausert haben würde und in der sich die nächsten Aktivitäten der Avantgarde zwangsläufig konzentrieren würden, besteht kein Zweifel, dass es sich bei dem Aufruf von 1953, die "Hacienda" zu bauen, im Gründungsjahr der S.I. nur um einen Fluchtpunkt handeln konnte. Sinn des Horizonts ist, dass der Blick auf ihn zumindest stückweise frei bleibt. Faszinierend wirkt diese Projektion vor allem durch den Verweis auf die glorreiche Vergangenheit des historischen Wunschtraums, welchem sich die Situationisten verschrieben hatten. Die Erstveröffentlichung des "Formulars" zeigte deutlich die Rückbesinnung auf jene essenzielle Periode des Sich-Verlierens an, welche auch Debords *Mémoires* evozierten. Gewissermaßen lief dann jene Forderung, die Stadt neu zu erfinden, wie sie auch die gemeinsamen Collagen Debords und Jorns verhandelten, darauf hinaus, sich der alten Stadt mit Hilfe der Praxis des Umherschweifens zu bemächtigen. Auf der Suche nach Entwendungsmöglichkeiten stieß man fast zwangsläufig auf unzählige Widersprüche in der historischen Entwicklung der Stadt, die zum Zweck der gleichermaßen symbolischen wie physischen Aneignung des Terrains aktiviert werden konnten. Beispielsweise die schon in *Potlatch* veröffentlichten Schmähungen der Wohn- und Lebensmodelle Le Corbusiers, die sich am Maßstab des "Modulor" oder „Maß-Reglers“ orientieren, sind das Substrat der Kritik an einer herrschaftlichen Praxis, die auf dem Gebiet des Urbanismus danach trachtet, das alltägliche Leben in voneinander abgeschottete Bereiche zu kanalisieren. Angesichts der durch

³⁴⁹ Ivain. "Formular": 23.

³⁵⁰ Ivain. "Formular": 23 - 24.

den Beginn des Kalten Krieges und der aufbrechenden kolonialen Konflikte reaktualisierten und massenmedial eifrig geschürten Angst vor der Revolution, mussten den Situationisten die massiv eingesetzten Praktiken der sich formierenden Überwachungsgesellschaften das absehbare Ende aller Möglichkeiten zur Begegnung und zur Opposition bedeuten. Dagegen bezogen sie Stellung.

In der Konsolidierungsphase der S.I. erwiesen sich die alten Texte und taktischen Manöver der Lettristen aus ihrer *Potlatch*-Zeit zur Integration der neuen Gruppe, will heißen der weltanschaulichen Ausrichtung ihrer Mitglieder, wirksam. Das Schreiben in den ersten Ausgaben von *i.s.* ist nur unter strategischen Gesichtspunkten richtig zu verstehen. Das gilt summarisch für die gesamte Veröffentlichungspraxis der S.I. von ihrer Gründung bis zur Selbstaflösung 1972. Von Anfang an ging es den in der exklusiven Wirkung des Wortes geübten ehemaligen Lettristen, von denen Debord und seine Ehefrau Michèle Bernstein in der neuen Gruppe faktisch die einzigen 'Überlebenden' waren, darum, ihre Bedenken angesichts der personellen Zusammensetzung der S.I. anzumelden. Dank der Kontakte Jorns verzeichnete die neue Organisation einen regen Zulauf von Künstlern, die, gleichgültig ob sie bereits Erfolge vorzuweisen hatten oder nicht, daran gewöhnt waren, sich über die Arbeit an Werken und deren Distribution nach den Spielregeln des Kunstbetriebs und den Gesetzmäßigkeiten des Marktes zu definieren. Die Geschichte der S.I. entwickelte sich in den ersten Jahren ihres Bestehens zunächst anhand der anfangs ergebnisoffen geführten Diskussionen zwischen den Fraktionen der Künstler und Spezialisten ihrer Disziplinen, sowie jenen, die sich als "unitäre Urbanisten" jenseits der für anachronistisch erachteten Gattungsgrenzen positionierten.

Gegenstand der heftigsten internen Konflikte in den kommenden Jahren waren die Freiräume, welche man den Künstlern zur Weiterentwicklung ihrer Ideen und Konzepte einräumen konnte und musste, wenngleich sich ihre Experimente doch ersichtlich immer wieder in relativ konventionellen Kunsterzeugnissen niederschlugen. Die Einheit der Gruppe war jederzeit durch den Umstand beeinträchtigt, dass sich die Künstler innerhalb der Dachorganisation zu handlungsfähigen Interessenbündnissen zusammenschlossen, oder gleich als funktionierendes Kollektiv der S.I. beitraten, wie die 1957 gegründete deutsche Gruppe SPUR. Auf Vermittlung Jorns stießen die ‚Spuristen‘ anlässlich der dritten, von den ortsansässigen Malern mitorganisierten Konferenz der S.I. in München im April 1959 zu den Situationisten.³⁵¹

³⁵¹ Vgl. Etwa Schrage, Dieter. "L'art versus dépassement de l'art: Ein anhaltender Konflikt – am Beispiel von SPUR". In: *Situationistische Internationale 1957-1972. Kat. d. Ausstellung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. 1998: 56.

Anhand der intensiven Korrespondenz Debords, die er mit Asger Jorn, aber auch mit dem italienischen Maler Giuseppe Pinot-Gallizio und dem Niederländer Constant pflegte, lässt sich feststellen, dass sich die S.I. in ihrem vorerst sensibel gegen jede zerstörerische Tendenz geschützten Selbstverständnis des Kompromisses, den ihre Gründung darstellte, in der Behandlung interner Angelegenheiten zumindest vordergründig nicht allzusehr von anderen Avantgardegruppen unterschied. Man verhandelte mit Galeristen, um Werke auszustellen. Kraft der veröffentlichten Texte trachtete man danach, sich inhaltlich konzipiell abzugrenzen.³⁵² Vor dem Hintergrund eines verbreitet durch die Literatur zum Thema geisterten Klischees, welches Debord als quasi-stalinistischen Säuberer der S.I.³⁵³ von unliebsamen Stimmen und seine Führungsrolle hintertreibenden Machteinflüssen sieht,³⁵⁴ erstaunt es, wieviel Geduld er tatsächlich darauf verwandte, die Arbeit seiner neuen Mitstreiter in ein ausgewogenes Verhältnis zur Theoriebildung der Gruppe zu setzen.³⁵⁵ Ziel dieser Bemühungen war es allerdings nicht zuletzt, die aufbrechenden Widersprüche zwischen 'Theoretikern' und 'Künstlern' zur Entwicklung einer kohärenten Linie der Organisation zusammenzuführen. Bereits mit ihrer ersten Ausgabe, die im Juni 1958 veröffentlicht wurde, verstand sich die Zeitschrift *i.s.* als möglichst aktueller Bericht über die zu bündelnden Aktivitäten der einzelnen Fraktionen und Sektionen der Gruppe, sowie als Forum eines dialogischen Austauschs über die mitunter divergierenden Positionen in gemeinsamer Sache. Der Charakter einer Schmähschrift, als welche sich *Potlatch* einen Namen gemacht hatte, wich einer diskursiveren Ausrichtung, welche den Prozess der Konsolidierung als Bemühung um eine erweiterte Perspektive begleitete, festschrieb und verstärkte. Eine für das zukünftige Profil der S.I. wegweisende Diskussion war die Auseinandersetzung innerhalb der Organisation mit den Ideen und Ambitionen Constants, die mit drei Dokumenten in *i.s.* Nr. 2 einsetzte. Als einzige von Debord und Jorn abweichende Stimme, die sich in der

³⁵² Vgl. die umfangreichen künstlerischen Projekte und die betreffende Korrespondenz der Jahre 1957 und 1958. In: Debord, Guy. *Correspondance volume 1 juin 1957 – août 1960*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1999.

³⁵³ Zum Vergleich mit dem sowjetischen Machthabersiehe auch die Position von Dieter Kunzelmann, der behauptete, Debord habe von Zeit zu Zeit „den Stalin“ gespielt. In: Reimann, Aribert. *Dieter Kunzelmann: Avantgardist, Protestler, Radikaler*. Göttingen. Vandenhoeck & Ruprecht, 2009: 90.

³⁵⁴ Noch 1997 beschreibt der deutsche SPUR-Maler Hans Platschek, der bereits 1958 aus der S.I. ausgeschlossen wurde, Debord als eine Art federführenden Generalsekretär der S.I., als einen künstlerisch sagenhaft unbegabten Imitator von André Breton, welcher seinerseits die Surrealisten wie eine Kaderpartei geführt habe. Gemäß Platschek sei sein Freund Jorn in Paris auf einen Ex-Lettristen hereingefallen, der "sämtliche Bluffs der einschlägigen Caféhäusszenen beherrschte". Vgl. Platschek, Hans. "Brief von Hans Platschek". In: *Situationistische Internationale 1957-1972*: 67.

³⁵⁵ Kaufmann merkt an, dass der *Potlatch* manchmal sehr einseitig gewesen zu sein scheint. Vgl. zu diesem Zusammenhang: Kaufmann. *Guy Debord*: 182 - 185. Anhand der Korrespondenz Debords lässt sich nachvollziehen, dass das Verhältnis zwischen Geber und Empfänger oft unter einem Missverhältnis litt und so dem dialektischen Fortschritt der eigenen Position kaum förderlich war. Allein die Beziehung zu Jorn scheint aufgrund dessen verständiger Großzügigkeit, welche seine Rolle als erfolgreicher Maler von dem Gewicht seiner Stimme in der S.I. zu trennen weiß, gegen ein Zerwürfnis gefeit gewesen.

Frühphase der S.I. eloquent Gehör verschaffte, warnte Constant in seiner Reaktion auf die Reedition des "Formulars" vehement vor der Schimäre der momentan utopischen Perspektiven Chtcheglovs. Dem ehemaligen Mitbegründer der CoBrA-Gruppe, der konsequent die Malerei zugunsten der Entwurfstätigkeit und begleitender Architekturtheorie aufgegeben hatte, war an den praktischen Möglichkeiten einer Einbindung der Kunst in die Konstruktion des menschlichen Lebensraums gelegen.

Aufgabe der Künstler ist es, neue Techniken zu erfinden und das Licht, den Schall, die Bewegung und im allgemeinen all die Erfindungen auszunutzen, die die Umgebung beeinflussen können.³⁵⁶

Der Gehalt der Diskussion ließ sich für Constant daran festmachen, wie man die Gegenwartskultur utilisieren wollte. Er plädierte für die Brauchbarkeit der rein formalen Forschungen auf ausdrücklich allen Gebieten der Kunst. Diese galt es sich anzueignen und für die neuen Zwecke umzugestalten.³⁵⁷

Auf dem Austragungsort für interne und externe Konflikte aller Art, als welcher sich das Magazin der Situationisten versteht, lassen die Anregungen Constants stellvertretend den Gegensatz zwischen künstlerischen Modellen und der Flexibilität und Mobilität einer werklosen Kunst, die vorwiegend auf der Ebene des phantasmagorischen Textes in Erscheinung tritt, augenfällig hervortreten. Der Clash beider Positionen auf den Seiten von *i.s.*, wie er sich hier ankündigte, kann auch als öffentliche Inszenierung eines Wettstreits um die Begriffsmacht und Wortführerschaft innerhalb der eigenen Reihen betrachtet werden. In der Logik des Potlatch darf mit dem Ruin einer der gegensätzlichen Positionen gerechnet werden, der sich zwangsläufig darin offenbaren würde, dass eine der Parteien zur dialektischen Weiterentwicklung des eigenen Geschichtsprojekts aus dem gewollt provozierten Dilemma einer zu überwindenden Uneinigkeit heraus, nichts mehr beizusteuern hat. Die Lehre der eigenen Vorgeschichte, an die Debord niemals müde wurde zu erinnern, legt nahe, dass dieser Moment den unwiderruflichen Ausschluss oder die selbsteinsichtige Demission aus der progressivsten aller gegenwärtigen Avantgardeformationen zur Folge gehabt haben würde.

Mit dem Namen der S.I. lassen sich so all jene für notwendig erachteten Konflikte assoziieren, welche die in vielen Irrtümern und Widersprüchen gewachsene Geschichte der politischen Linken in Europa prägten. Der interne, aber auf den Seiten der Zeitschrift transparent gemachte Dissens um eine zukünftige Orientierung auf dem Gebiet eines möglichst schnell

³⁵⁶ Constant. "Über unsere Mittel und Perspektiven". In: *internationale situationniste Numéro 2 – Décembre 1958*: 64.

³⁵⁷ Vgl. Constant. "Über unsere Mittel und Perspektiven": 65 - 66.

auszufechtenden Stellvertreterkonflikts zwischen Künstlern und erklärten Anti-Künstlern, verbindet sich einer umfassenderen historischen Perspektive. Solche Reibungen zwischen unterschiedlichen Fraktionen sind Kennzeichen der Geschichte der politischen Internationalen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg schwertaten an ihre einstige Bedeutung für die Sache des Klassenkampfes und der Weltrevolution anzuknüpfen.³⁵⁸ Eine Analogie zu den ausgelaugten, einerseits um gesellschaftliche Akzeptanz, andererseits um Kritikfähigkeit an den politisch-gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit ringenden künstlerischen Avantgarden kann man unschwer konstruieren.³⁵⁹

2. Sprachrohr revolutionären Verlangens: Das Zentralbulletin *internationale situationniste*

Schon die erste Ausgabe der *internationale situationniste* setzte sich inhaltlich, gestalterisch, als auch in ihrer Auflagenhöhe deutlich von ihrem Vorgänger *Potlatch* ab. Eingebunden in eine kühl und distanzierend wirkende, gleichwohl verführerisch glänzende, leicht spiegelnde, goldfarbene Chromolux-Hülle imitierte das Zentralorgan der S.I. äußerlich den Standard aufwändig produzierter Broschüren der Privatwirtschaft oder finanzkräftiger Interessenverbände (Abb. 35).³⁶⁰ Im Rahmen einer festgelegten Form sollte den Empfängern solcher Magazine eine „Ahnung vom Stoff ihrer Geschäfte“ vermittelt werden.³⁶¹ Vorbilder für die Idee, den Look, Layout und Anspruch könnten beispielsweise die seit den Zwanziger-, respektive den Dreißiger Jahren existierenden *Revue du Nickel* sowie die *Revue de l'Aluminium* gewesen sein.³⁶² Was drucktechnisch realisierbar war, wurde wirkungsästhetisch eingesetzt, um

³⁵⁸ Die verschiedenen Bemühungen mit Neuformationen an die von Karl Marx 1864 gegründete Internationale Arbeiterassoziation anzuknüpfen, blieben zumeist erfolglos. Der französische Historiker Pierre Nora führt an, dass nach der Anprangerung der stalinistischen Verbrechen auf dem 20. Parteitag der KPdSU 1956, die kommunistische Erinnerung international nachhaltig beschädigt war. Vgl. Nora, Pierre. „Gaullisten und Kommunisten“. In: Nora (Hg.). *Erinnerungsorte Frankreichs*. München. C. H. Beck, 2005: 220 – 221. Es handelt sich um Einzelbeiträge des siebenbändigen Werks *Les lieux de mémoire*, das in Frankreich zwischen 1984 und 1992 erschienen war.

³⁵⁹ Die Lettristen und die Situationisten blieben nicht die einzigen, welche der Nachkriegsavantgarde in Frankreich Schwäche und Orientierungslosigkeit attestieren. Der Kunsthistoriker Jean Clair spricht von einer "verschollenen Generation", die nicht in der Lage war sich dem brutalen Zusammenbruch von Stil und Moral entgegenzustellen. Vgl. Clair, Jean. *Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*. Köln. DuMont, 1998: 105 - 107.

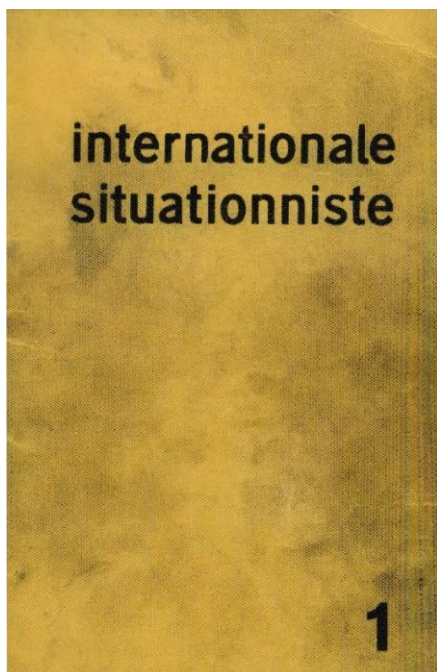
³⁶⁰ Eine farbige Abbildung der ersten Ausgabe von i.s. findet sich in: Ciret, Yan (Hg.). *Figures de la négation, Avant-gardes du dépassement de l'art. Kat d.. Ausstellung Musée d'art Moderne Saint-Étienne Métropole*. Saint-Étienne. Édition Paris-Musées, 2004: 111. Das Gespräch zwischen Yan Ciret und Hans Kochen stellt die Abbildung in den Kontext eines Angriffs auf den Werkcharakter der Kunst und ihre historische Verbindung zur Religion. Der Inhalt der Zeitschrift negiere gründlich, wofür der Goldgrund auf dem Einband kunstgeschichtlich steht. Vgl. Kochen, Hans. "Contre l'image, ceci n'est pas une œuvre, ceci n'est pas un document". In: *Figures de la négation*: 108 - 111.

³⁶¹ Vgl. den Dokumentenband zur Ausstellung *The Most Dangerous Game*: 784.

³⁶² Vgl. hierzu die detaillierte Beschreibung der Objekte 621 - 630 im Dokumentenband: 782 – 786.

Solidität aber auch die Selbstdarstellung global funktionierender, bestvernetzter und stets auf der Höhe der Anforderungen der Zeit agierender Branchen zu suggerieren. Wollte man nicht das im Kapitalismus so überlebenswichtige Vertrauen in die assoziierten Unternehmungen und ganze Industriezweige einbüßen, durfte keinesfalls ausgerechnet an den Publikationskosten gespart werden.

Trotz seines kleinen Formats liegt auch das Magazin der Situationisten verblüffend schwer und ‚wertig‘ in der Hand des Lesers. Keinesfalls befindet man die Zeitschrift nach dem ersten materiellen Befund und Durchblättern für zu leicht. In dieser für die damalige Zeit luxuriösen, gar ikonischen Aufmachung verkörperte die Edition das neue Selbstverständnis und die gewachsene Potenz der Situationistischen Internationale. Im Hintergrund schienen Gönner zu wirken, welche ihr Projekt alimentierten. Unterhielt nicht diese mysteriöse Gruppe überall in Europa Büros und Sektionen? Welche Unternehmungen federten das finanziell ab? Geschäftige Emissäre wurden von einem Ort zum anderen gesandt um die Positionen der S.I. zu vertreten. Angst vor der Revolution ist umso konkreter, wenn sich nicht nur die Geknechteten und Mittellosen einer Gesellschaft (oder ‚Verdammten dieser Erde‘) ihrer Verwirklichung annehmen, sondern der aufgeklärte und gut betuchte Teil der Bourgeoisie diesen Kampf gegen die Herrschaft der eigenen Klasse unterstützt. So wie weiland der Textilindustrielle Friedrich Engels als Mäzen, kongenialer Mitdenker, Rezensent und Ko-Autor von Marx auftrat.



35 Einband von *i.s. Nr. 1*. Verlässlich monochrom bis 1969.

In thematischer Hinsicht formulieren sechs kurze, inhaltlich aber auf komplexe Weise verzahnte ältere und neue Texte das programmatische und handlungspraktische Rüstzeug der

neuen Avantgarde. Ganz ähnlich wie die Text- und Bildfragmente der *Mémoires* reagieren die von den Autoren aufgegriffenen Themen der Artikel unablässig miteinander. So ist es wohl angebracht, die Zeitschrift nicht nur als Zentralorgan zu bezeichnen, sondern ihre Funktion darüberhinaus als eine Art Laboratorium zu verstehen, unter dessen Dach einer nicht abreißenden Reaktionskette durch die unterschiedlichen Beteiligten und ins Spiel gebrachten Ideen, Überzeugungen, Inhalte, Temperamente und kommunikativen Codes stets neue Energie hinzugefügt wird.³⁶³

Die einleitenden "Editorischen Notizen" verorten die neue kulturelle Bewegung als Erbe der surrealistischen Intervention in die Kultur. Den Stil der Surrealisten imitiert man in der Tat beträchtlich im Layout und in den Rubriken der Zeitschrift, die sich optisch ebenfalls an der strengen Gestaltung von Bretons zwischen 1924 und 1929 herausgegebenen Revue *La Révolution surréaliste* orientiert.³⁶⁴ Allerdings wird die Ambition herausgekehrt, sich nicht bruchlos in diese Tradition zu stellen. Bemühung um Abgrenzung bestimmt auch das Verhältnis zu allen zeitgenössischen Jugend- und Protestbewegungen, deren wirtschaftliches Verwertungspotential schon bald nach ihrer Formierung als gegenkulturelle Kräfte entdeckt und kulturindustriell ausgeschlachtet wurde.

Langeweile ist die dem altgewordenen Surrealismus, den wütenden und wenig informierten jungen Männern und dieser Rebellion der behaglich lebenden Jugendlichen gemeinsame Wirklichkeit, die zwar ohne Perspektive ist, aber weit davon entfernt, ohne Grund zu sein. Die Situationisten werden das Urteil vollstrecken, das die heutige Freizeit gegen sich selbst fällt.³⁶⁵

Das Editorial von *i.s. Nr. 1* streicht deutlich die Rolle der Situationisten im Kampf gegen den repressiven Gebrauch der neuen Konditionierungstechniken heraus, deren Mittel sie aber ihrerseits in diesem Konflikt einzusetzen gedenken. Unabhängige wissenschaftliche Erkenntnisse auf diesem Gebiet hätten bislang im Schaffen der Gegenwartskünstler keine Berücksichtigung gefunden, während sie polizistisch und massenkulturell effektiv zur

³⁶³ Die namentlich gezeichneten Texte haben Debord, Ivain, Jorn und Bernstein verfasst. Dem ersten Redaktionskomitee gehörten Mohammed Dahou, Pinot-Gallizio und Maurice Wyckaert an. Man verstand die Texte als Produkte einer gemeinsamen Forschungsarbeit. Vgl. *i.s. Nr. 1*: 6.

³⁶⁴ Zur Gestaltanalyse der surrealistischen Zeitschriften der 20er und 30er Jahre vgl. Durozoi, Gérard. "Die Zeitschriften des Surrealismus: Paris - New York, einmal anders". In: Spies, Werner (Hg.). *Die surrealistische Revolution*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002: 353 - 361.

³⁶⁵ "Editorische Notizen". *i.s. Nr. 1*: 10. Die Situationisten wollten weder mit der amerikanischen Beat-Generation noch mit den Existentialisten verglichen werden. Bereits Isidore Isou hatte begriffen, wie schnell die Distinktionsbemühungen der Jugend als Moden aufgegriffen und vermarktet wurden. Um wirkliche Unabhängigkeit zu erlangen, muss die Jugend gegen ihre schiere Nichtexistenz, ihre Einbindung in den Kreislauf von Lohnarbeit und Konsum, revoltieren. Innerhalb weniger Jahre, so schildert es der Popkultur-Historiker Marcus, hatte der jugendorientierte Markt Isous Vorstellung von Jugend als sozialer Klasse übernommen. Die Jugend konsumierte nun ihren eigenen Elan. Es entstand ein völlig neuer Wirtschaftssektor, der Musik, Filme, Kleidung etc. für junge Leute auf den Markt brachte. Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 280 - 283.

Konditionierung und zur komplexen Umgebungskonstruktion eingesetzt würden.³⁶⁶ In dem bevorstehenden Kampf gehe es nun darum, die durch das 20. Jahrhundert angehäuften Mittel an sich zu reißen, welche den Situationisten die brauchbaren Werkzeuge der künstlerischen Schöpfung bedeuten. Folgerichtig wird zum wiederholten Mal der Film in seiner gesamtgesellschaftlichen Wirkung als die führende Kunstform identifiziert. Man denunziert seinen falschen Gebrauch als passiv konsumiertes Surrogat für die gegenwärtig möglich gewordene einheitliche Kunsttätigkeit, wie sie die Situationisten anstreben. Als Lebensersatzmedium führe der Film der reaktionären Macht des Spektakels, welches an dieser Stelle als noch unscharf konturierter Begriff seinen Eingang in die situationistische Terminologie findet, stets neue Kräfte zu.³⁶⁷ Das Kino ist zweifellos ein wichtiges Kampfgebiet. Diese Einsicht hatten die Situationisten nicht exklusiv. Die Gruppe trachtete danach, sich spezifisch eines experimentellen Sektors der Filmkunst zu bemächtigen, um den Film gegen die repressive Konditionierung zu mobilisieren. Hinsichtlich solcher Ambition lassen sich zwei Anwendungen des Films unterscheiden: seine Verwendung als Propagandaform in der vorsituationistischen Übergangsperiode sowie seine direkte Anwendung als wesentliches Bestandteil in einer realisierten Situation.

Durch seine aktuelle Bedeutung im Leben jedes Menschen ist der Film mit der Architektur zu vergleichen. Grundkonsens ist, dass man die progressiven Aspekte beider Kunstformen nutzen-, sie der Organisation der Umgebung zugänglich machen muss. Die Konstruktion der Umgebung wiederum ist die Frucht einer kollektiven Auffassung des Spielbegriffs, wie ihn bereits die Lettristen bei Johan Huizinga vorformuliert fanden. Die gemeinsame Ausarbeitung der Spielbedingungen sieht vor, mit dem bornierten Raum und der bornierten Zeit des gesamten Lebens, mit seiner rationalen und zweckmäßigen Ausrichtung radikal zu brechen.

Der einzige beim Spiel erdenkliche Erfolg ist der unmittelbare Erfolg seiner Umgebung und die ständige Verstärkung seiner Macht. Genau zu der Zeit, wo das Spiel sich bei seiner jetzigen Koexistenz mit den Überbleibseln der Verfallsphase nicht ganz vom Aspekt der Konkurrenz freimachen kann, muss es mindestens darauf hinzielen, günstige Bedingungen für das richtige Leben zu schaffen. In diesem Sinne ist es immer noch Kampf und Darstellung - Kampf für ein der Begierde angemessenes Leben und konkrete Darstellung eines solchen Lebens.³⁶⁸

Die Bemühung der Situationisten, so schließt das Editorial, besteht gerade darin, ludisch die zukünftigen Möglichkeiten einer Intervention in die Kultur vorzubereiten. Der Begriff des 'Nur-Spielens' schließt keineswegs die Möglichkeit aus, die entsprechenden Tätigkeiten mit

³⁶⁶ Vgl. "Editorische Notizen" In: *i.s. Nr.1*: 12.

³⁶⁷ Vgl. "Editorische Notizen" in: *i.s. Nr.1*: 13.

³⁶⁸ "Editorische Notizen". Ebenda: 15.

äußerstem Ernst durchzuführen. Der Beruf des Situationisten versteht sich also in der Ausübung eines Spiels mit ernster Absicht.³⁶⁹ Die Verknüpfung von Spiel und Darstellung verdeutlicht wie obsolet die traditionellen Kunstgattungen geworden sind. Jede spezialisierte Tätigkeit soll in einem großen Spiel aufgehen, das sich über seine Zeugnisse und Spuren, welche die Spielzüge nachvollziehbar machen, selbst zur Darstellung bringt. Alle Werke, die zum Einsatz kommen sowie jegliche Unternehmung der Teilnehmer müssen als integrative Elemente in der höheren Organisation dieses Spiels begriffen werden.

Die regelmäßige Veröffentlichung von *i.s.* ab 1958 ist ein katalysierender Faktor in der Vorbereitung der weiteren Spielzüge. Als Medium einer stets selbstreflexiven Kommunikation und Vehikel zur Animation fordert die Zeitschrift ihre Leser dazu auf, sich in dieses Unternehmen einzubringen. In den ersten Ausgaben wird die inhaltlich und stilistisch aufgebaute Distanz zum Leser mehrfach durch direkte Apelle aufgebrochen. Exemplarisch dafür steht der Aufruf am Ende der ersten Ausgabe von *i.s.*, sich an den zukünftigen Aktivitäten der Situationisten zu beteiligen:

"JUNGE LEUTE

wenn ihr irgendwie zum Spiel und zur
Selbstüberwindung fähig seid
Ohne besondere Vorkenntnisse
Klug oder schön
Ihr könnt mit der Geschichte gehen
MIT DEN SITUATIONISTEN

Nicht anrufen! Schreiben oder vorsprechen
Bei: rue de la Montagne-Geneviève,
Paris 5³⁷⁰

Das Layout des Zentralorgans der Situationisten entspricht den in ihren Texten theoretisch fundierten Techniken der Zweckentfremdung. Auch in dieser Hinsicht dem historischen Vorläufer *La Révolution surréaliste* vergleichbar, geht die Bebilderung des Magazins über eine bloße Illustration der Artikel hinaus. Zusammen mit den Theoremen und Thesen der Redakteure ergeben sich so eine Reihe überraschender und irritierender Verbindungen. Auf den

³⁶⁹ Vgl. "Editorische Notizen": 15.

³⁷⁰ *i.s.* Nr. 1: 37.

Seiten der Premierenummer finden sich fünf Fotos von leichtbekleideten attraktiven Frauen leitmotivisch zwischen die Textblöcke montiert. Diese softpornographischen 'Bikini-Mädchen' sind kombiniert mit einer Abbildung einer Baseballspielerin in voller Montur und Aktion, welche dem Leser eine Vergeudung von Energie im falschen Spiel bedeuten soll.³⁷¹ Der Sportfotografie wiederum ist eine in Planquadrate gerasterte Luftaufnahme des linken Seine-Ufers von Paris gegenübergestellt; dem labyrinthischen Zentrum der situationistischen Erkundungen im Gewirr der Straßen und Gassen, die Le Corbusier einst als 'Eselswege' und mit vergleichbaren ätzenden Metaphern geschmäht hatte.³⁷² Die Idee des Plans einer solchen sogenannten "Experimentalzone"³⁷³ wird noch im selben Artikel durch die Einfügung jener Karte eines Schulatlanten ergänzt, die alle möglichen geologischen Formationen der Erdoberfläche in einer Zusammenschau zeigt.³⁷⁴ Dem Formenreichtum auf der gefalteten Erdkruste korrespondiert die Fülle menschlicher Leidenschaften, deren eher spirituelle denn materielle Hinterlassenschaften es in den Sedimenten einer alten Hauptstadt aufzuspüren gilt. Davon handelt Chtcheglovs "Formular", welches die Grenzen zwischen phantastischer Literatur und soziologischer Analyse neu vermisst und überschreitet.

Eine dritte eingefügte Karte zeigt die Parzellierung des Pariser Kernstadtbereichs in seine zwanzig Arrondissements. Besagte schematische Darstellung empirischer Forschungen wurde der Studie des Soziologen Chombart de Lauwe, *Paris und das Pariser Stadtgebiet*, entnommen. Auf dem Plan sind die Wegstrecken einer im 16. Bezirk wohnenden Studentin verzeichnet, die binnen eines Jahres von ihr zurückgelegt wurden (Abb. 36). Mit wenigen Ausnahmen beschränken sie sich auf die unmittelbar angrenzenden Nachbarbezirke im noblen Westen der französischen Hauptstadt. Die Wege zwischen ihrer Wohnung, der Universität sowie der Wohnung ihres Klavierlehrers beschreiben ein kompaktes gleichschenkliges Dreieck von geringer Flächenausdehnung. Das Schaubild ist ein Beleg für die vorgebrachten Thesen der S.I., wie die jeweilige Tätigkeit eines Menschen, determiniert durch seine klassenspezifische Abkunft, seine Lebensumstände konditioniert und reproduziert.

³⁷¹ Sport, als dem Berufsleben komplementäres, getrenntes und konditioniertes Freizeitvergnügen, war in Kreisen der Situationisten verpönt. Baseball, der amerikanische Volkssport um den sich so viele Erfolgsmythen ranken und der in Europa unpopulär ist, ist insofern ein gutes Ziel für die Polemik der S.I.

³⁷² Als Vertreter einer Ingenieursästhetik beliebte es Le Corbusier von unzeitgemäßen Stadtanlagen und in Bildern von Befall und Krankheit zu sprechen. Die Polemik Le Corbusiers wird mit Gegen-Polemik beantwortet. So entsteht durch Reibung Energie, sowie ein Aufschaukelungskreislauf bewusster Provokationen.

³⁷³ In i.s. Nr. 3 wird eine Luftaufnahme des Stadtzentrums von Amsterdam als "Experimentalzone für das Umherschweifen" bezeichnet. Vgl. i.s. Nr. 3: 90.

³⁷⁴ Vgl. i.s. Nr. 1: 25. Die gleiche Karte findet sich in *Mémoires* eingangs des dritten Kapitels: M 29.



Relevé de tous les trajets effectués en un an
par une étudiante habitant le XVI^e Arrondissement.
Publié par Chombart de Lauwe dans « Paris et
l'agglomération parisienne ». (P.U.F.)

36 Infographik von Chombart de Lauwe in *i.s.* Nr. 1.

Implizit steht die Langeweile zur Debatte, die sich in einem derartig eingeschränkten Leben breitmacht. In der zweiten Ausgabe von *i.s.*, die im Dezember 1958 erscheint, wird selbige Skizze als "Beispiel für eine moderne Poesie" bezeichnet, "die lebhafte Gefühlswirkungen verursachen kann, in diesem Fall wohl die Entrüstung dagegen, dass es möglich ist, so zu leben".³⁷⁵ Die Verbildlichung solcher Theorien kann dem Fortschritt der Experimente der Situationisten durchaus nützlich sein.³⁷⁶

Eine in fettgedruckten Balken gesetzte Notiz zu Beginn der zweiten Nummer von *i.s.* hebt als das Thema der fotografischen Bebilderung das alltägliche Leben zur Zeit des Auftretens der situationistischen Bewegung hervor.³⁷⁷ Abbildungen, die Sujets der Freizeitindustrie zeigen, werden in dieser Folgenummer einigen Porträtfotos der wortführenden Situationisten kontrastiert. Das Foto eines mit erstaunlicher Körperbeherrschung und in selbstvergessener Trance gleich mehrere Hula-Hoop-Reifen schwingenden Teenagers ist mit einem Zitat de Sades unterlegt. Das Bonmot des Marquis konterkariert die drillartig perfektionierte Ausübung eines Hobbys insofern, als es die Praktizierung jeder Religion und ihrer Wahnbilder als absurde und falsche Mythen denunziert, "an die sogar die Kinder nicht mehr glauben"³⁷⁸. Die Bildpropaganda eines durch die mit immensen Zuwachsraten immer mächtigere Freizeitindustrie beworbenen modischen Spiels, dessen Ziel - als Umdrehung eines Kunststoff-Reifens um die Hüften - ebenfalls die Revolution ist, gerät kontextuell zum Zeichen einer kulturellen Leere, die der fetischistischen Ersatzreligion bedarf. Es entsteht so ein Kreislauf der einander ablösenden euphorisch gefeierten Enttäuschungen. Ausgangs der Fünfziger Jahre schreibt Aldous Huxley in dem Essay *Wiedersehen mit der Schönen neuen Welt*, einer Revision

³⁷⁵ Debord, Guy. "Theorie des Umherschweifens" in: *i.s.* Nr. 2 Dezember 1958: 59

³⁷⁶ Vgl. Debord. "Theorie des Umherschweifens" in: *i.s.* Nr. 2: 59.

³⁷⁷ Vgl. *i.s.* Nr. 2 – Dezember 1958: 40.

³⁷⁸ Vgl. "Editorische Notizen" in: *i.s.* Nr. 2: 45.

seines weltberühmten Zukunftsromans *Brave New World* von 1932, dass die Jenseitswelten der Religion und der Freizeit einander ähneln. Auch ein klassisch gebildeter und zudem tief religiöser Geisteswissenschaftler wie Marshall McLuhan hatte das in seiner Bemühung ‚Amerika‘ zu verstehen, anhand der Ikonographie der Werbung umfassend untersucht. McLuhans Buch *The Mechanical Bride* erschien erstmals 1951.³⁷⁹ Mit der Ablenkung, die sie bieten, können diese absolut gegenwärtigen Jenseitswelten zu einer Bedrohung der Freiheit werden.³⁸⁰ Einer Gesellschaft, deren Angehörige große Teile ihrer Zeit in den belanglosen Fluchtwelten des Sports und der Musicals, der Mythologie und metaphysischen Phantasie verbringen, dürfte es schwer fallen, den Eingriffen derjenigen zu widerstehen, die diese Gesellschaft manipulieren wollen.³⁸¹ Jenes Klischeebild einer vergnüglichen Freizeitaktivität, die über den Erwerb eines Modeartikels unauflöslich mit der blinden Zustimmung zu einer konsumistischen Weltanschauung verbunden ist, findet seinen Konterpart in den konzentrierten und nachdenklichen Mienen der Situationisten, wie sie mit wachen Augen auf ihre Gegenwart blicken. In ebenfalls insgesamt fünf Porträtfotos stellt sich den Lesern der Zeitschrift eine Abordnung wahrhaftiger Lebemenschen der Epoche vor. Diese neue Generation tritt ans Licht einer vorerst noch kleinen Öffentlichkeit. Besagte Abbilder sind mit Zitaten jener Säulenheiligen der Subversion versehen, die Debord zum Teil auch in den *Mémoires* auf die Bühne schickt. Apertus von Bossuet, Retz, Dumas und Fontanelle tragen zur Charakterisierung der Situationisten als mutige Abenteurer bei. Aphoristisch zugespitzt werden die Zitate in ihrem neuen Kontext zu selbstbewussten Parolen im Mund junger Charismatiker. Ein Foto Debords auf der letzten Seite der Ausgabe zeigt ihn mit Zigarre in der Hand und lässig über die Schulter geworfenem Düffelmantel (Abb. 37). Wie wenn er gerade im Aufbruch zu einem unaufschiebbaren Termin begriffen wäre. Aufmerksam und freudig gespannt blickt er mit hinter den Gläsern seiner Nickelbrille prüfend zusammengekniffenen Augen auf etwas, das unweigerlich auf ihn zuzukommen scheint. Direkt unter dem ‚brechtisch‘ anmutenden Oberkörperporträt steht ein Aphorismus von La Rochefoucauld zu lesen: " 'Oft werden wir dadurch gehindert, einem einzigen Laster zu frönen, weil wir mehrere davon haben.' "³⁸²

³⁷⁹ McLuhan, Marshall. *The Mechanical Bride: Folklore of the Industrial Man*. Berkeley. Gingko Press, 2001. Faksimile der Originalausgabe von 1951. In den Sechziger Jahren folgten in rascherer Reihenfolge die Bücher, welche McLuhans Ruf als ‚Guru‘ der Medientheorie zementierten. Die Zusammenfassung seiner Aphorismen im Paperback *The medium is the message* verkaufte sich 1967 millionenfach. Die Dimension des Interesses und des Erfolgs exemplifiziert das Begehren einer Generation, sich die eigene Lebensrealität anschaulich erklären zu lassen.

³⁸⁰ Vgl. Huxley, Aldous. *Wiedersehen mit der Schönen neuen Welt*. München, Zürich. Piper, 1992: 283.

³⁸¹ Vgl. Huxley. *Wiedersehen*: 283. Huxley umreißt hier das Problem in einer ähnlichen Weise wie z.B. auch Horkheimer und Adorno in ihrem Essay zur Kulturindustrie, der erstmals 1947 erschienen war.

³⁸² i.s. Nr. 2: 75. Debord zitiert mit La Rochefoucauld einen Skeptiker, der jeden Antrieb des Menschen aus der Eigenliebe (amour-propre) erklärt. Die von La Rochefoucauld negativ ausgelegte Verpflichtung zur Tat – "die Selbstsucht spricht alle Sprachen und spielt alle Rollen, selbst die der Selbstlosigkeit" – wird durch Debord



37 Porträtfoto Debords in *i.s.* Nr. 2.

Die Artikel von *i.s.* Nr. 2 werden gerahmt durch weitere Fotos von Jorn und Debord, die so prominent als Autoritäten in den Vordergrund treten; allerdings ohne in der S.I. einen alleinigen Führungsanspruch geltend zu machen. Ein Science-Fiction-Comicbild am Ende der "Editorischen Notizen" handelt sowohl von der Gruppenhierarchie, als auch von der als humorig kaschierten Ernsthaftigkeit und Realitätsbezogenheit eines großwahnsinnig erscheinenden Unternehmens. Als Zielvorgabe fassen die Situationisten nicht weniger ins Visier als die Umgestaltung der bestehenden Welt auf allen Ebenen. Der Tenor ihrer Texte oszilliert zwischen utopischen Vorstellungen und rationalen Vorgehensweisen, die existenten Gegebenheiten dieser Welt zu nutzen, "wo es anscheinend die nötigen Bedingungen gibt", wie der Admiral einer Sternenflotte in der einmontierten Comicsequenz seinen versammelten Offizieren bekanntgibt.³⁸³

Unter der Rubrik "Situationistische Nachrichten" verkündet die Organisation, dass die flexiblen Pläne zur Umgestaltung der Welt bereits fertig in der Schublade liegen und nur noch auf den richtigen Zeitpunkt ihrer Umsetzung warten. Ein Beispiel dafür, welches auf der Ebene und dem tatsächlichen Gebiet eines nationalen Erinnerungsortes spielt:

Die S.I. will die Vorarbeiten zur Raumplanung des gesamten Gebäudekomplexes von Claude-Nicolas Ledoux in Saline-de-Chaux machen, um dort mehrere Situationenreihen aufzubauen. Ein Umbauplan dieses z.Z. verwahrlosten Komplexes wird ausgearbeitet und durchgeführt werden, sobald die Umstände es erlauben. Sollte die Aussicht auf eine Neugestaltung zum Spiel

dadurch ins Positive gewendet, dass man sie in Verbindung zur Strategie des Potlatch betrachten muss. Vgl. zu La Rochefoucauld die kurze erhellende Darstellung in: Friedell, Egon. *Kulturgeschichte der Neuzeit: Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. München. C.H. Beck, 1989: 522 - 524.

³⁸³ *i.s.* Nr. 2: 50. Vgl. hierzu auch das Einleitungskapitel dieser Arbeit, wo schon besagter Comicframe erwähnt wird.

von Saline-de-Chaux verschlossen bleiben, könnten die Beobachtungen und Schlußfolgerungen dieses Plans der Zweckentfremdung anderer verwendbarer europäischen Bauwerke angepaßt werden.³⁸⁴

In dem Umstand, dass solche Pläne und Experimente von der Öffentlichkeit nicht recht ernst genommen werden können, wittern die Situationisten die Chance ihres Projekts. Auf einem Gruppenbild ihres der Gründung der S.I. vorausgegangenen Künstlerkongresses in der norditalienischen Stadt Alba wirken die Delegierten wie eine Versammlung hochkonzentrierter Pataphysiker³⁸⁵, über deren vermeintlich wertlose absurdistische Wissenschaft man sich mokierte. Durch den eingestreuten Verweis auf die Enzyklopädisten, denen eine konservative Öffentlichkeit seinerzeit ängstlich attestierte, lediglich "freche Mittelmäßige"³⁸⁶ zu sein, soll den Kritikern ihr abschätziges Lachen allerdings im Halse stecken bleiben. Die Situationisten kokettieren geradezu mit der belustigten Verachtung, welche ihnen seitens bürgerlicher Meinungsmacher entgegenschlagen wird. Ihr Zentralorgan antizipiert in seinen Zusammenhängen den erwarteten Umschlag in der Reaktion einer leicht manipulierbaren öffentlichen Meinung, die sie ihrerseits subversiv bearbeiten. So deuten die Situationisten an, welche Gefahr für eine verängstigte alte Welt von ihnen noch ausgehen wird. Bereits zum Zeitpunkt ihrer Gruppengründung behaupten sie, ihren Gegnern viele Spielzüge voraus zu sein und einen Gutteil des vorgeschädigten Raums okkupiert zu haben.

Die Kunst der Besetzung eines Terrains, der Verfügung über den Raum in einer Geste der Wiederaneignung kraft Erforschung und Vermessung der Möglichkeiten, nannten die Lettristen ironisch "Psychogeographie". Diese Wissenschaft, wie sie sich in den Jahren 1952 und 1953 herausbildete, hält in der Geschichte der S.I. einen Gründungsplatz inne. Im Umherschweifen als Ritual einer werklosen-, ins Leben übergehenden Kunst verkörperte sich der Wille zum radikalen Bruch mit den Praktiken einer stets für zu ‚künstlerisch‘ befundenen Avantgarde. Mit der Gründung der S.I. erlebte die Psychogeographie einen erneuerten Aufschwung. Ab 1958 stand sie im Zentrum einiger der entscheidenden internen Konflikte und Divergenzen zwischen den Mitgliedern der Internationalen, sowie ihrem Verhältnis zu den Institutionen des Kunstsystems, das man sich als erstes anzugreifen und auszuhöhlen vorgenommen hatte.

³⁸⁴ "Situationistische Nachrichten" in: *i.s. Nr. 2*: 51.

³⁸⁵ Zurückgehend auf einen vom Schriftsteller und enfant terrible Alfred Jarry (1873 – 1907) geprägten Begriff, bezeichnet die Pataphysik eine Wissenschaft der imaginären Lösungen. 1948 wurde in Paris das sogenannte Collège de Pataphysique gegründet, dem u.a. Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Michel Leiris und Man Ray angehörten. Vgl. dazu auch Szeemann, Harald. *Museum der Obsessionen*: 146.

³⁸⁶ Der Untertitel zitiert einen Brief des Marat-Schülers und radikalen Revolutionspolitikers Fréron über die Enzyklopädisten. *i.s. Nr.2*: 65.

Debords und Jorns Buch *Mémoires* präsentiert sich als Plan, der wie eine Schatzkarte funktioniert. Die verstreuten Fragmente und Erinnerungen verweisen auf das exemplarische Leben einer Person. Das Spiel besteht darin, diese auf einem unübersichtlichen Gebiet wiederzufinden – etwa wie in Thomas de Quinceys weitschweifigen autobiographischen Roman *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*, dessen Protagonist durch die elenden Straßen Londons streift. Darüberhinaus ist es die Aufgabe des immersiv einbezogenen Lesers, zu entdecken, welcher Form des Wissenserwerbs diese Karte ein Wegweiser ist.

Da er aber nur Bruchstücke davon wiederfinden wird [...] muß er ein Buch hinter sich lassen, das einzig deshalb existiert, ihn daraus hinauszwerfen, [...] damit er die eigene Lebensklugheit (*Savoir-vivre*) und nicht die Leseklugheit (*Savoir-lire*) auf die Probe stellt.³⁸⁷

Das Buch beginnt und endet mit der Aufforderung umherzuschweifen. In seiner "Theorie des Umherschweifens" in *i.s. Nr. 2* präzisiert Debord nun fast zeitgleich eine Technik des hastigen Passierens und des schnellen Durchgangs als Verzicht auf alle übrigen Beziehungen, um sich ganz den Verlockungen des Terrains und den zufälligen Begegnungen hinzugeben. Im Gegensatz zu den okassionellen Spaziergängen Aragons und Bretons geht es mit der Erweiterung des surrealistischen Zufallsexperiments aber um die Möglichkeiten einer objektiven Berechnung jener Stimmungen. Schon das "Formular" von Chtcheglov verlaubt, dass allen Städten etwas "Geologisches" anhaftet. Man bewegt sich in ihnen, wie in einer geschlossenen Landschaft, deren Markierungen einen ständig zur Vergangenheit hinziehen.

Zwar erlauben uns gewisse BEWEGLICHE Winkel und FLÜCHTIGE Perspektiven in originelle Auffassungen des Raums durchzublicken, aber dieser Blick bleibt bruchstückhaft. Man muss sie wohl in den magischen Stellen der Volksmärchen und den surrealistischen Texten suchen - Schlösser, endlose Mauern, kleine, vergessene Bars, Mammuthöhlen, Spielbankenspiegel ...³⁸⁸

Umhergeschweift wird auch in einem Paris, das im Begriff ist zu verschwinden. Wie Chtcheglov feststellt, ist Vergangenheit eben auch das, was einschließt, was der Mobilität Fesseln anlegt und die zum Umherschweifen notwendigen Fluchtlinien verstellt. Die Motive seines Textes beziehen sich sowohl auf die alte Stadtgeschichte, den Aufbruch in die Modernität, aber auch auf die fast noch greifbare Vergangenheit, die in absehbarer Zukunft gewesen sein wird. Diese prognostizierte Entwicklung, die mit dem Verlust einer Fülle

³⁸⁷ Kaufmann. *Guy Debord*: 52.

³⁸⁸ Ivain. "Formular" in: *i.s. Nr.1*: 20 - 21.

poetischer Orte beginnt, wie sie die Lettristen schon in *Potlatch* beklagten, wird, da ist sich Chtcheglov sicher, in den Städten eine neue Qualität von Spuren und Wunden hinterlassen.

Debord konnte sich für die utopische Dimension des Städtebaus nie recht erwärmen. Wie bereits einige Artikel in *Potlatch* andeuten, so hat es den Anschein, als stehe ihm die melancholische Dimension der Stadterfahrung näher. Die von der Zeit und historischen Ereignissen gezeichneten Orte, die heruntergekommenen Stadtbezirke, welche Debord liebte, sind nicht von ungefähr heute fast restlos verschwunden. Beispielsweise das Hallenviertel, wie es in den situationistischen Karten und später in den Kurzfilmen Debords als eine Drehscheibe urbaner Quirligkeit im Bild präsent ist, wird mehr und mehr zu einer fernen Erinnerung. Das wimmelnde, geschäftige Durcheinander des Bauchs von Paris ist nur noch in der künstlerischen Überlieferung erfahrbare. Ein ausführliches Protokoll des Situationisten Abdelhafid Khatib in der zweiten Nummer von *i.s.* beschreibt die geheimen Strömungen, Grenzen und infrastrukturellen kommunikativen Anbindungen einer labyrinthischen Umgebungseinheit, die je nach Tageszeit und Getriebe ihr Gesicht verändert.³⁸⁹

Die Situationisten zeigten sich fasziniert von den Zonen des Übergangs und dem flüchtigen Charakter der spezifischen Begegnungen in diesen besonderen urbanen Milieus. Viele der von ihnen bevorzugten Umgebungseinheiten hatten allerdings schon kaum mehr eine Chance auf Erhaltung. Indikatoren für die Veränderung des Funktionsverhältnisses von Zentrum und Peripherie einer Großstadt wie Paris sind die Planungen für eine effizientere Kanalisierung von Waren- und Verkehrsströmen. Das Problem verschärfte sich für jene insularen Gebiete, die aufgrund ihrer relativen Denkmalsarmut zudem nur von geringem musealem und touristischem Interesse waren.³⁹⁰ Das Umherschweifen galt also den Orten und ihren Bewohnern, einer einheimischen Bevölkerung und ihrer angestammten Lebensweise, die allmählich zu verschwinden drohte weil sie von marginalem vermarktbarem Nutzen war.

Eine intensive Phase der städtebaulichen Entwicklung des Großraums Paris hatte ab der Mitte des 20. Jahrhunderts eingesetzt. Entsprechende Gesetze und Verordnungen, die eine Umstrukturierung der innerstädtischen Bevölkerung begünstigen sollten, wurden bereits seit

³⁸⁹ Khatib, Abdelhafid. "Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen" in: *i.s. Nr. 2 Dezember 1958*: 52 - 57. Die Markthallen von Paris wichen 1971 dem Umbau des heruntergekommenen Viertels zu einem innerstädtischen Verkehrsknotenpunkt. Der alte Markt wurde an die Peripherie der Stadt ausgelagert. Vgl. dazu Schüle, Klaus. *Paris: Vordergründe-Hintergründe-Abgründe: Stadtentwicklung, Stadtgeschichte und sozialkultureller Wandel*. München. Aries Verlag, 1997: 56.

³⁹⁰ Ein Kartenausschnitt in *Mémoires* (M 36) zeigt die alten Weinhallen am Quai Saint Bernard, die den ausgedehnten Neubauten der Pariser Universität weichen mussten.

den frühen Fünfziger Jahren erlassen.³⁹¹ Schon in der Überwindung der unmittelbaren Nachkriegsmisere bahnte sich eine neue Phase der Stadtplanung und des Städtebaus an. Lettristen und Situationisten beschreiben die Transformationen als Entstellungen, denen sie ähnlich ambivalent gegenüberstehen wie seinerzeit Baudelaire, welcher dem gespaltenen Bewusstsein der Moderne lyrischen Ausdruck verlieh. Selten haben sich die Städte Europas in ihrer Geschichte so rasant verändert, wie während der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Der Begriff ‚Trentes Glorieuses‘ bezeichnet eine Periode des wirtschaftlichen Take-Offs in Frankreich zwischen Kriegsende und Mitte der Siebziger Jahre, die ihre nachhaltigen Spuren in der alten Stadtgestalt, vor allem aber in der Zusammensetzung der Bevölkerung von Paris hinterlassen hat. Eine demografische, eigentlich bereits schlagwortartig als Gentrifizierung zu bezeichnende Entwicklung, die mit dem verwissenschaftlichten, an Hygienekriterien orientierten Urbanismus des Präfekten Haussmann eingesetzt hatte, findet aus Sicht der Situationisten ihre logische Fortsetzung in der Verödung der Städte zu Orten der "Trennung", in denen alle Beziehungen geregelt, funktionalisiert und überwacht erscheinen.

Die situationistische Praxis des Umherschweifens ist als ein zugleich militärisches, erotisches und poetisches Unterfangen zu qualifizieren, das die Lehren der Zweckentfremdung auf Praktiken der Wiederaneignung eines unkämpften städtischen Terrains anwendet. Dieses Feld wird von desgleichen überaus flexibel agierenden Gegnern besetzt und ‚entwickelt‘. Auf den Plänen und Karten, den Luftaufnahmen von Stadtvierteln, den Bildern von Gebäuden und städtischen Szenerien wie sie in *i.s.* einmontiert sind, bleiben die lettristischen und situationistischen Flaneure zumeist unsichtbar.³⁹² Sie verhalten sich in der alten Stadt gewissermaßen wie Wandelnde Blätter in der Natur oder wie Viren in einem Wirtsorganismus, auf dessen Umgebung und Immunsystem sie perfekt angepasst sind. Was sie tatsächlich gelebt haben, wird auch nur in der Suggestion heraufbeschworen. Ihre Tarnung und Mimikry versteht sich als denunzierende Gesellschaftskritik an der spektakulären Macht, die das Weichbild der Städte zu ihren Zwecken modelliert, indem es dem ganzen Leben seine Erlebnisfülle und damit seine Realität entzieht.

³⁹¹ Vgl. Schüle. *Paris*: 139 ff. sowie: Loinger, Guy. "Städtebaupolitik in Frankreich und die Umstrukturierung von Paris nach 1945". In: *Bauwelt* Nr. 9 1982: 291. Einen beinahe enzyklopädischen Überblick auf das im Zuge der Nachkriegs-Baupolitik ‚verlorene‘ Paris vermittelt der Katalog *Paris Perdu*, dessen Edition sich als Gegenstimme der in Ausstellungen offiziell gefeierten Modernisierung von Paris versteht. Der Aspekt des Ruinösen dieses Entwicklungsschubs wird u.a. mit Zitaten Debords und Chateaubriands untermauert. Eveno, Claude (Hg.). *Paris Perdu: Quarante ans de bouleversements de la ville*. Paris. Editions Carré, 1995.

³⁹² Vgl. Abbildungen in *i.s.* Nr.3: 88 - 90.

3. *New Babylon* oder der Konflikt zwischen unitären Urbanisten und der Künstlerfraktion in der S.I.

Auf alle von Constant aufgeworfenen Fragen zu den Techniken und Anwendungsgebieten einer ludischen Kunst, erscheint in der sechsten Ausgabe von *internationale situationniste* im August 1961 das vollständige Programm des sogenannten Unitären Urbanismus. Zuvorderst geriert sich der von Kotanyi und Vaneigem verfasste Text "Elementarprogramm des Büros für einen Unitären Urbanismus"³⁹³ als Attacke auf den offiziellen zeitgenössischen Städtebau. Viel deutlicher als hier wurde es seinerzeit kaum formuliert: "Die Entwicklung des städtischen Milieus ist die kapitalistische Dressur des Raums."³⁹⁴ Eine fortschreitende Konditionierung wird durch das "Geschwätz von der Brauchbarkeit erzwungen".³⁹⁵ Als den wichtigsten Erfolg der zeitgenössischen Städteplanung bezeichnen die Situationisten, dass sie die Möglichkeiten einer lebendigen, durch die Spannungen des alltäglichen Lebens geförderten Kritik an dieser Manipulation vergessen macht. Der ganze Raum ist von einem Feind kolonialisiert, der alles Widerständige für seinen Gebrauch gezähmt hat. Ein authentischer Urbanismus hingegen gehe von solchen Zonen aus, wo man sich dieser Besatzung entledigt. Dort beginne das, was die Situationisten "Konstruktion" nennen.³⁹⁶ Die Theorie des Unitären Urbanismus ist der Versuch einer Umdeklarierung der gesamten theoretischen Lüge des Urbanismus, "ihre Entwendung zum Kampf gegen die Entfremdung. Wir müssen ihre Rhythmen umkehren."³⁹⁷ Indem der Unitäre Urbanismus per Definition alle Aspekte des Lebens umfasst, zeigt er sich mit der Idee der Revolution identisch.

Die situationistische Zerstörung der gegenwärtigen Konditionierung ist schon die gleichzeitige Konstruktion der Situation. Sie bedeutet die Befreiung der unerschöpflichen Kräfte, die im versteinerten Alltag eingeschlossen sind. Die gegenwärtige Städteplanung, die als eine Geologie der Lüge auftritt, wird mit dem Unitären Urbanismus vor einer Technik zur Verteidigung der ständig bedrohten Bedingungen der Freiheit weichen, und zwar in dem Moment, in dem die – als solche immer noch nicht vorhandenen – Individuen frei ihre eigene Geschichte konstruieren.³⁹⁸

Hinsichtlich der Konzeption des Unitären Urbanismus als Gesamtsubversion steht die Forderung nach permanenter Transformation an oberster Stelle seines Programms. In seinem

³⁹³ Kotanyi, Attila; Vaneigem, Raoul. "Elementarprogramm des Büros für einen neuen Urbanismus". In: *i.s. Nr.6 – August 1961*: 223 - 225.

³⁹⁴ Kotanyi; Vaneigem. "Elementarprogramm des Büros für einen neuen Urbanismus": 223.

³⁹⁵ „Elementarprogramm“: 223.

³⁹⁶ Vgl. „Elementarprogramm“: 224.

³⁹⁷ „Elementarprogramm“: 225.

³⁹⁸ „Elementarprogramm“: 225.

Veto gegen die Festschreibung des Menschen auf eine spezialisierte Rolle richtet sich der Unitäre Urbanismus, der als eine Wissenschaft der Mobilität verstanden werden will, auch gegen die zeitliche Fixierung der Städte.

Mit der Publikation einiger Modellzeichnungen und Fotos des architektonischen Projekts einer "hängenden Stadt" von Constant in *i.s. Nr. 3* und *i.s. Nr. 4* (Abb.en 38 und 39), das wohl auf Anregung Debords *New Babylon* getauft wurde³⁹⁹, wird der Leser der Zeitschrift mit dem zwiespältigen Verhältnis konfrontiert, das Constant mit dem situationistischen Geschichtsprojekt unterhält.

New Babylon sollte sich innerhalb des folgenden Jahrzehnts zu Constants Opus magnum entwickeln.⁴⁰⁰ Bis heute sind die zahlreichen Modelle, Zeichnungen, Pläne und schriftlichen Manifeste Constants eine der Hauptreferenzen der utopischen Stadtplanung und Architektur, wie sie sich an der Schwelle der Sechziger Jahre angesichts vieler neuer Herausforderungen an den Städtebau, schubhaft zu entwickeln begann.⁴⁰¹ In seinem Buch *The Situationist City* untersucht der Designexperte Simon Sadler die vielfältigen Interdependenzen der Architektur und Stadtplanung in jener Zeit. Anhand einer zusammengetragenen Fülle von Dokumenten untermauert die Studie, wie sehr sich Constant trotz seiner eigenen Überzeugung einer Science-Fiction der Avantgarde zuzugehören, mit seinen nimmermüden Ausführungen des Projekts doch auf der Höhe einer Zeit bewegt, in der das Imaginäre die Verschmelzung mit der Realität nicht länger nur zu versprechen, sondern tatsächlich einzulösen scheint. Sadler zeigt Parallelen zwischen *New Babylon* und anderen wegweisenden, auf Flexibilität und Veränderbarkeit setzenden Architekturprojekten auf, die fast ausnahmslos von einer ähnlichen Grundproblematik ausgehen. In Auseinandersetzung mit den drängenden Problemen einer

³⁹⁹ Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*. Ausgangspunkt der Schmähung von Paris als "New Babylon" sind unter anderem Beschreibungen des dekadenten Paris in englischen Touristikführern des 19. Jahrhunderts. Vgl. dazu auch: Steiner, Juri. *New Babylon. Aufstieg und Fall der Stadt Paris zwischen Second Empire und 1968*.

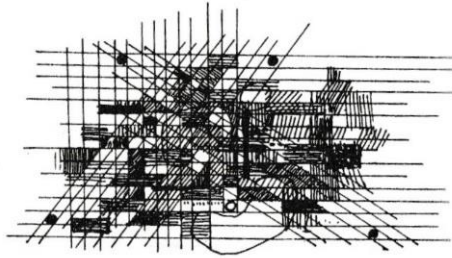
Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2003. Online publiziert:

<https://opac.nebis.ch/ediss/20030025.pdf>

⁴⁰⁰ Den reich bebilderten und wohl akribischsten Überblick bietet Marc Wigleys Werkmonographie *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam. Witte de With, 1998. Der Zeitrahmen seiner Aufarbeitung erstreckt sich von 1952 bis zur Ausstellung des Projekts im Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam 1998.

⁴⁰¹ Verwiesen sei hier auf einen Artikel von Niklas Maak in der *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 26. August 2018, Seite 45: „Zieht doch in die Mall!“. Der Journalist nimmt sich darin des Phänomens der sogenannten ‚Dead Malls‘ an, welche nur der Anfang eines „großen architektonischen Artensterbens“ seien. Vor dem Hintergrund der aktuellen Besorgnis um die Zukunft der Arbeit und den Räumen, nach welchen Beschäftigung verlangt, konstatiert er eine Aktualität der Denkmodelle und Entwürfe einer "Welt aus Plattformen". Zu bedenken gibt der Architekturkritiker allerdings, dass die Utopie einer Verwandlung der Arbeit in Spiel von der Realität längst einkassiert ist. Wer als Angestellter der globalen Konzerne wirklich spiele und nicht ständig Ergebnisse in die Maschine einspeise, fliege aus der neu-babylonisch wirkenden Idealwelt der modernen Konzernzentralen ohne Kündigungsschutz und Krankenversicherung ganz schnell wieder raus.

gesteigerten gesellschaftlichen und individuellen Mobilität und dem maroden bis ruinösen Zustand der alten europäischen Städte nach dem Zweiten Weltkrieg gibt es vielfältige Lösungsansätze.⁴⁰²



Principe d'une ville couverte. « Plan » spatial. Habitation collective suspendue; étendue sur toute la ville et séparée de la circulation, qui passe en-dessous et au-dessus.

38 Constant-Zeichnung in i.s. „Prinzip einer bedeckten Stadt“.

Das Werk Constants soll an dieser Stelle sowohl in seiner Qualität als utopisches architektonisches Entwurfsszenario, vor allem aber als ein Schlüsselprojekt in der Historie der S.I. interessieren. Divergierende Vorstellungen über das richtige Verhältnis von Theorie und künstlerischer Praxis innerhalb der S.I. lassen sich anhand der Auseinandersetzung um *New Babylon* exemplifizieren. Constant bekundete ein unvermindertes Interesse daran, seine Modelle und Notizen zu *New Babylon* auch außerhalb des Rahmens einer konzertierten Gruppenstrategie ausgestellt und veröffentlicht zu wissen. Dies kommt rückblickend einer situationistischen Ursünde gleich; zumal wenn seine Motive nicht klar voneinander geschieden werden können.

Die Auseinandersetzung, wie sie in i.s. öffentlich nachvollziehbar gemacht wird, bezeichnet eine Grenze, von der ausgehend die Entwicklung sowohl der organisatorischen Gruppenstruktur, als auch des Zusammenhangs von Theorie und Praxis in der S.I. eine nicht ganz unerwartete Wendung nehmen. Sie führt von der Kunst weg; wie es der Kampflinie Debords entsprach. Es wäre allerdings zu leichtfertig von einem Bruch in der Geschichte der Organisation zu sprechen. Kaufmann bezeichnet das Werk Constants entsprechend plausibel als ein "Scharnier, das der SI erlaubt, die Schritte zurück mit denen nach vorn in Übereinstimmung zu bringen"⁴⁰³.

⁴⁰² Sadler betont die Ähnlichkeiten mit den Entwürfen Peter Smithsons für eine "Cluster City". Eine Weiterentwicklung dieses Konzepts stellt der Entwurf von Alison und Peter Smithson für ein Bebauungsprojekt der Innenstadt von Berlin aus dem Jahr 1958 dar. Deutlich ist auf einer Entwurfszeichnung ein ausgedehntes Netz von Bürgersteigen zu erkennen, das sich auf einer über das normale Straßenniveau erhöhten Ebene hinzieht. Vgl. Sadler, Simon. *The Situationist City*: Abbildungen 3 und 5, S. 118.

⁴⁰³ Kaufmann. *Guy Debord*: 190.



Coupe transversale de la ville couverte

39 Zeichnung eines Verbindungssektors in einer bedeckten Stsdt. In *i.s.* Nr. 3, Dezember 1959.

New Babylon verdankte seine Existenz und seinen Namen dem in der "Theorie der Zweckentfremdung" formulierten Willen zur umwertenden Erinnerung. Sowohl der Turmbau zu Babel, als auch die Tradition der Vorstellung vom antiken Babylon mit seinen Lüsten und Ausschweifungen bilden als mythische Überlieferungen die Folie der situationistischen Rememorierungs- und Dekonstruktionsarbeit. Die Hybris des Menschen zeigt sich symbolisiert in der Errichtung eines Turms, der die göttliche Schöpfung in seinen Schatten stellen sollte. Das Strafgericht Gottes, wie es das alttestamentarische 1. Buch Mose schildert, vollzog sich keineswegs in der Zernichtung des Bauwerks selbst, sondern in der Verwirrung der Sprache als Zerstörung der Basis jeder Verständigung und Auslöschung des Zeichens für die Einheit der Menschheit mit sich selbst und mit Gott.⁴⁰⁴ Als Anfang der Utopie in der Architektur ist in der allegorischen Überlieferung dieses Mythos die Möglichkeit des menschlichen Scheiterns in die Unfertigkeit des megalomanen Bauvorhabens warnend einbeschrieben.⁴⁰⁵ Das Projekt lässt sich nicht realisieren, da die Menschen einander nicht mehr verstanden und von Gott über die ganze Erde verstreut wurden.

In der Überlieferung fungiert Babylon desweiteren als mystische Hauptstadt der Ungläubigen. Eine Art teuflisches Pendant zur Heiligen Stadt Jerusalem. Folgeschwerer Gegenstand mittelalterlicher Weissagungen war, dass dereinst ein christlicher Kaiser kommen werde, um Babylon zu erobern und von den Heiden zu befreien. Dieser verheißene endzeitliche Herrscher sei der auferstandene Constans, dem es gelte in den Kreuzzug zu folgen.⁴⁰⁶ Mag die

⁴⁰⁴ Vgl. Kolter, Susanne H.. *Die gestörte Form: zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*. Weimar. VDG, 2002: 79.

⁴⁰⁵ Debord zeigt eine Fotografie des berühmten Gemäldes von Breughel in seinem Film *Die Gesellschaft des Spektakels* von 1973. Vgl. Debord, Guy. *Complete Cinematic Works*: 69 - 70, Abb. S. 106.

⁴⁰⁶ Vgl. Cohn, Norman. *Die Sehnsucht nach dem Millenium: Apokalyptiker, Chiliasten und Propheten im Mittelalter*. Freiburg, Basel, Wien. Herder Verlag, 1998: 75 - 76. König Ludwig von Frankreich machte sich diese Weissagungen zunutze, als es darum ging, das abendländische Christentum für den Zweiten Kreuzzug zu motivieren.

Namensähnlichkeit zwischen dem Fürsten und dem Niederländer zufällig sein, so ist doch der erlösende Anspruch verblüffend ähnlich.

In der langen Traditionskette des polemischen Gebrauchs des Namens der Stadt als Synonym für ein zu erwartendes gerechtes Strafgericht muss an die Verunglimpfung der Pariser Kommune von 1871 als neues Babylon erinnert werden. Tendenziös ging es der Allianz der Gegner einer bürgerlichen Selbstverwaltung der Stadt darum, über die Identifikation der Staatsmacht mit Gott, jenes sich nun auch politisch allmählich modernisierende Paris an der Schwelle der Gründung der Dritten Republik als einen sündhaften Pfuhl des Lasters und der anarchistischen Verwirrung zu schmähen. Die gewaltsame Niederwerfung der Kommune, der widerständischen Arbeiter, die sich vor allem in den materiell armen nordöstlichen Stadtvierteln verschanzt hatten, kann so in der polemischen Verkürzung der politischen Gründe als Tribunal legitimiert werden.⁴⁰⁷ Offensichtlich kannten Debord und Constant den sowjetischen Stummfilm der Regisseure Grigorij Kosinev und Leonid Trauberg, *Nowyi Wawilon* (1926-1929).⁴⁰⁸ "Nouvelle Babylon", so heißt im Film ein riesiges Pariser Warenhaus, dessen Architektur, Funktionsweisen und Betriebsamkeit Sinnbilder der Herrschaft der bourgeoisen Klasse über das Proletariat sind. Das folgt Szenarien naturalistischer Romane des 19. Jahrhunderts; etwa bei Emile Zola. Künstlich wird die Begeisterung für den vaterländischen Krieg Frankreichs gegen die deutsche Armee durch Sonderangebote geschürt. Mit billigen Konsumanreizen soll die dräuende soziale Frage überdeckt- und die Kontrolle über die Bevölkerung bewahrt werden. Ziel der Bourgeoisie ist es durch den wirtschaftlichen Profit gestärkt aus dem politischen Konflikt hervorzugehen.⁴⁰⁹ Eine junge und wissbegierige Verkäuferin von Modeartikeln durchschaut nach und nach den kalkulierten Schwindel und reift im Verlauf der Fabelführung zu einer wildgelockten heroischen Anführerin der unterdrückten Arbeiterklasse heran, die nun ein Machtbewusstsein zu entwickeln beginnt. In klassenkämpferischen Topoi schildert das Werk die Erhebung und Niederschlagung des Pariser Proletariats. Die Feststimmung der Barrikadenbauer, welche aus Pflastersteinen und Konsumartikeln Schutzwälle aufwerfen, endet in einem Blutbad. Vom französischen Militär, das sich in Versailles auf die Seite der besitzenden Klasse gestellt hat, werden die Kommunarden gnadenlos niedergemetzelt. Das letzte Bild des Films zeigt eine Kreideschrift

⁴⁰⁷ Zu Ehren des Blutgerichts errichtete man auf dem Montmartre die Kirche "Sacre Coeur", die sich – weitgehend losgelöst von ihrem ursprünglichen Erinnerungsgehalt - zu einem magnetischen Anziehungspunkt für Touristenströme entwickelte.

⁴⁰⁸ Die internationale Fassung des Films lief im Verleih des British Film Institute (BFI) unter dem Titel *New Babylon*.

⁴⁰⁹ Die geschilderte Situation wird so als historischer Vorläufer der Oktober-Revolution verständlich. Lenin nutzte die allgemeine Mobilisierung im Ersten Weltkrieg und transformierte sie in revolutionären Elan gegen die alten Mächte des zaristischen Russlands.

auf dem regennassen Pflaster der Stadt. Die Parole "Vive la Commune", welche wie das Blut der Aufständischen langsam vom Regen weggewaschen wird, fordert dazu auf, die Toten, ihre Forderungen, Kämpfe und Opfer nicht zu vergessen und ihnen nachzueifern.

Mit *New Babylon* knüpfen die Situationisten bildpolitisch und rhetorisch an die Selbstermächtigung des Pariser Proletariats zur Zeit der Kommune an. Im Licht der Entwendung des negativ besetzten Begriffs möchte Constant der Stadtidee, die man ausgangs des ersten Nachkriegsjahrzehnts - angesichts der von den Situationisten analysierten Malaise - abermals für gefährdet hält, wieder zu einem gemeinschaftlichen Charakter verhelfen. Constants Beschreibungen und Modelle versuchen die widerstreitenden menschlichen Ambitionen und Bedürfnisse einander harmonisierend zu konfrontieren.

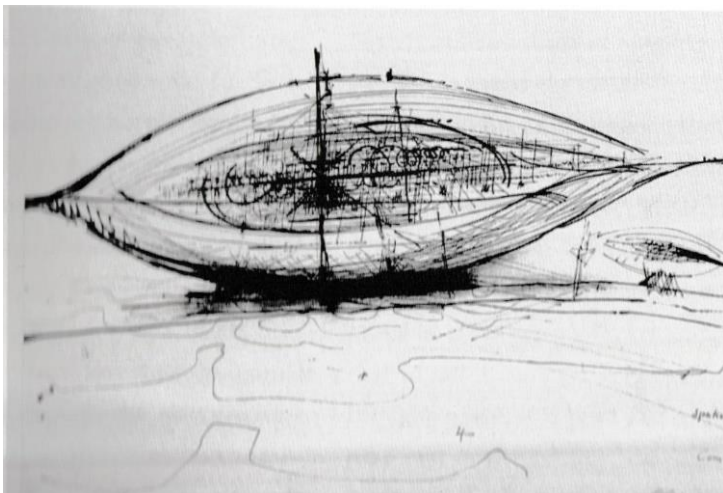
Im Gegensatz zum urbanistischen Common Sense ausgangs der Fünfziger Jahre, der die Stadt dem Individualverkehr opferte, welcher die übrigen tradierten kommunikativen Ströme unterbrach, überlässt Constants Prinzip einer "bedeckten Stadt" den Boden ganz dem funktionalen Transport. Das wahre Leben begibt sich - durchaus in Auseinandersetzung mit den Ideen Le Corbusiers zur begrünten und parzellierten Stadt, zu denen Constant eine Alternative formulieren wollte -⁴¹⁰ ein Stockwerk höher. Es soll sich dort in der Unendlichkeit von miteinander verbundenen Räumen und aufgehängten Kollektivwohnungen entfalten. In einem Entwurfsszenario, welches nicht zuletzt die Kerkeranlagen im graphischen Werk Piranesis paraphrasiert, gleichen die architektonischen Strukturen Constants gewaltigen Labyrinth, in deren verwirrender Abfolge von Kabinetten man abenteuerlich verloren gehen kann. Constants Vorstellung von einem nomadisierenden Menschen ist der diametrale Gegenentwurf zum „Modulor“ des Le Corbusier, welcher sich wiederholende, gleichförmige, sozusagen a-historische Tätigkeiten verrichtet, über die zu reflektieren und zu berichten obsolet ist.⁴¹¹

Diese als Korrelat der Fülle ihrer Beschreibungen in grandiosen Ausmaßen dimensionierte Stadtanlage, unterteilt sich in ein eher bedürfnisorientiertes erstes Stockwerk, sowie eine Abfolge von weiteren Etagen. In ihrer Verbindung durch ein irrgartenartiges System von Treppen und Fahrstühlen, in Kombination mit weiteren modernen Transportmitteln, die den Abtransport und den Austausch mit anderen Zonen und Vierteln dieser Megastruktur gewährleisten, sind die höhergelegenen Ebenen dem Ausleben der Leidenschaften in einer angedeuteten, stellenweise auch präzise ausformulierten, potenziell unbegrenzten

⁴¹⁰ Vgl. Constant. "Eine andere Stadt für ein anderes Leben" in: *i.s. Nr. 3 Dezember 1959*: 112 - 115.

⁴¹¹ Was nicht bedeutet, dass nicht auch gleichförmige alltägliche Verrichtungen und monotone berufliche Tätigkeit zum Gegenstand von Kunst und Poesie werden können. Faszinierende Beispiele dafür gibt es in ausreichender Zahl.

Variationsbreite gewidmet. Constant trägt mit seinen Modellen einer Vorstellung vom spielenden Menschen als aggressives, raumgreifendes Wesen Rechnung, das sich in einer solchen Stadtanlage zwanglos austoben kann. Somit ein Ventil für seine latent zerstörerischen Leidenschaften hat, welche kürzlich zu den apokalyptischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts geführt hatten. Lange lebten und wohnten viele Menschen in Europa noch in ausgebombten, notdürftig instandgesetzten Häusern. Modelleinheiten wie die sogenannten "Spatiovoren" (Abb. 40) verleihen der Vorstellung von einem entwurzelten, nomadischen Leben der 'Neu-Babylonier' Ausdruck. Schließlich wird die Architektur selbst, die mit geöffneten Plexiglasmaul mitten im Gelände steht, zum symbolischen Verschlinger des umgebenden Raums.⁴¹² Die Einwohner, wie sie sich Constant vorstellt, wandern frei umher und gestalten dabei die jeweilige Umgebung nach ihrem Willen um. "Liberated from work, no longer tied to fixed places of habitation, relieved of the oppressions of the family structure, the citizens of this new community would be free to abandon themselves to the *dérive* and the play spirit."⁴¹³



40 Zeichnung sogenannter ‚Spatiovoren‘.

Durch die Verwendung leichter Baustoffe sollte gewährleistet werden, dass sich die Umgebungen von *New Babylon* regelmäßig durch Gruppen sogenannter "Berufssituationisten", die wie requisitenschiebende Regisseure agieren, verändern lassen.⁴¹⁴ Von Anfang an nutzte Constant Abfallmaterialien des Warenkonsums, wie zum Beispiel Plexiglas und

⁴¹² Vgl. dazu die Abbildungen bei Wigley. *Constant's New Babylon*: 112, 114.

⁴¹³ Andreotti, Libero. "Architecture and Play". In: McDonough, Tom (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge, London. The MIT Press, 2004: 233.

⁴¹⁴ Von Anfang an kamen Materialien wie Plexiglas, Aluminium, rostfreier Stahl und Holz zum Einsatz. Constants früher *Entwurf für ein Zigeunerlager in Alba* von 1956 bedient sich der Form und Machart eines Fahrrads. Zur Nabe hin nach oben gewölbt, überspannen Speichen den Raum ähnlich den Verstrebungen einer Zeltkonstruktion, die allerdings ohne blickdichtes Zeltdach auskommt. Die Kreisform der ‚Felge‘ ist aufgebrochen und dient als breiter Zugang zu einem Areal, welches Offenheit, Vorläufigkeit und Mobilität gewährleistet und symbolisiert. Vgl. Abb.en bei Wigley. *Constant's New Babylon*: 80 – 81.

Fahrradspeichen für seine Architekturmodelle, wie um anzudeuten, dass sich von den Produktinnovationen einer industriellen Konkurrenzwirtschaft ein vernünftiger Gebrauch machen ließe. Détournement ist also nicht nur eine Form des intellektuellen Recyclings. Der angehäuften Müll der Wegwerfgesellschaft kann in neuer Funktion und kollektiver Nutzung in den Verwertungskreislauf rücküberführt werden. Das wirkte sicherlich modellhaft bis in die Gegenwart nach, weil es zu einem frühen Zeitpunkt Nachhaltigkeit thematisierte.

Eine "Beschreibung der gelben Zone", die in *i.s. Nr. 4* eine Art erstes fiktives Protokoll der Bewegungsmöglichkeiten in einer bedeckten Stadt formuliert, betont anhand von Plänen und Fotografien der Modelle eines solchen Distrikts den kommunikativen Charakter eines architektonischen Komplexes, mit dem Constant die "alte Macht des baukunstmäßigen Durcheinanders [...] weiterentwickeln" will.⁴¹⁵ Constant propagiert den Nutzen von sogenannten Labyrinthhäusern, die durch längeres Verweilen in ihren unterschiedlichsten Spielen gewidmeten Räumen, eine heilsame Gehirnwäsche bewirken. Eventuell entstehende Gewohnheiten würden durch die starken psychologischen Einflüsse, denen das Individuum in solchen Umgebungen ausgesetzt ist, ausgelöscht.⁴¹⁶ Repetitive Verhaltensweisen, wie in einer auf Passivität und Verbrauch ausgerichteten Konsumkultur, sollten am besten gar nicht erst entstehen. Mit Absicht erinnert die Gesamtgestalt der baulichen Anlage, wie sie Constant ab den späten 50er Jahren entwarf, an den sozietären Palast des Philosophen und Ökonoms Victor Considerant (1808 - 1893). Dessen Wohnsitze wiederum gehen eindeutig auf die Ideen von Charles Fourier zurück. Das Titelblatt der Zeitschrift *L'Avenir*, von welchem Constant eine Kopie in seinem Archiv aufbewahrte,⁴¹⁷ bildet das Idealmodell eines sogenannten "Phalansteriums" ab, das sich als Signet für ein freies und leidenschaftliches Leben, formal erkennbar an der Schlossanlage von Versailles orientiert (Abb. 41).

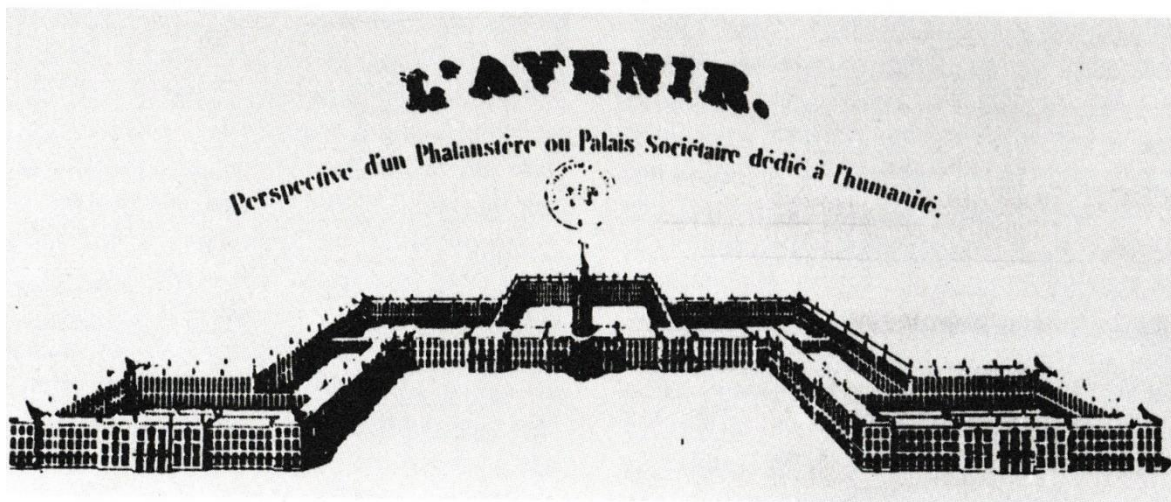
Dermaßen entwurfshistorisch eingeordnet, muss die Innovation von Constant darin gesehen werden, dass er in seinen Szenarien für Baueinheiten und einzelne Sektorengruppen von *New Babylon* die zangenartig ausgreifende Grundstruktur des herrschaftlichen Baukomplexes, welcher von den sozialutopistischen Architekten des beginnenden Industriezeitalters nur leicht modifiziert wurde, wesentlich konsequenter aufbricht und multipliziert.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Constant. "Beschreibung der gelben Zone" in: *i.s. Nr.4 Juni 1960*: 140.

⁴¹⁶ Vgl. Constant. "Beschreibung der gelben Zone": 141.

⁴¹⁷ Vgl. Sadler. *The Situationist City*: 119.

⁴¹⁸ Eine ausführliche Dokumentation der einzelnen Entwurfsstadien von "New Babylon" bietet Wigley, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Zu den Entwürfen und Theorien Constants von 1957 bis 1961 vgl. S. 79 - 135.



41 Titel der gleichnamigen Zeitschrift. Zangen- und riegelartige Struktur der Architektur. Versaillitis?

Bereits frühe Fotografien seiner Modelle aus der Vogelperspektive, wie sie in *i.s.* Nr. 3 und Nr. 4 reproduziert sind, zeigen eine zifache Verwinkelung der verschiedenen Sektoren, die sich rhizomatisch in alle Himmelsrichtungen verzweigen.⁴¹⁹ Der alte Antagonismus zwischen Versailles und Paris, zwischen dem freien Landleben der Aristokratie auf Kosten des Volkes und dem wiederholt gegen die Unterdrückung opponierenden politischen Freiheitsdrang der Stadtbevölkerung scheint kompositorisch vor allem dort aufgelöst zu sein, wo die Entwürfe von Megastrukturen ganze Stadtpläne richtungslos überziehen – oder besser: überwuchern (Abb. 42).

Nicht nur der programmatische Titel des utopischen Projekts erinnert an die Anliegen der Pariser Kommune. Auch die Verbindung der einzelnen Bauebenen durch ein Netz horizontaler und vertikaler Leitern darf man als Würdigung der Kampf- und Kommunikationstaktiken der Kommunarden verstehen. Die aufständische Bürgerschaft von Paris konnte ihre durch einen Gürtel von Barrikaden abgeriegelten Stadtviertel vor allem deshalb so ausdauernd gegen die Regierungstruppen verteidigen, da ihre eng zusammengedrängten Häuser in den Vierteln Belleville und Ménilmontant durch ein paralleles Kommunikations- und Wegesystem aus sich verästelnden Geheimgängen ergänzt war.⁴²⁰

⁴¹⁹ Vgl. u.a. *i.s.* Nr. 3: 81 - 82 und *i.s.* Nr. 4: 139 - 140. Vergleichbare Abbildungen bei Ohrt. *Phantom Avantgarde* sowie Wigley und Sadler.

⁴²⁰ Eine Bilddokumentation der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin aus dem Jahr 1971 vermittelt anhand von zeitgenössischen Fotografien sowohl einen brauchbaren Eindruck von den strategisch wichtigen großen Barrikaden, vom Tumult und den Opfern der Kämpfe in den Pariser Innenstadtbezirken, sowie von den Stützpunkten und der überlegenen Bewaffnung der Nationalgarde auf dem Montmartre-Hügel. Vgl. Arbeitsgruppe „Pariser Kommune 1871“ (Hg.). *Pariser Kommune 1871: eine Bild-Dokumentation*. Berlin. Robert Schiebel, 1971: Abb.en S. 70 – 80.

Das Verhältnis der Theorien Fouriers zu den Versuchen verschiedener Architekten und Sozialreformer im 19. Jahrhundert, seine Ideen in konkreten Lebensgemeinschaften zu realisieren, wirkt bestimmend auf die Haltung Debords zum Architekten Constant. Es hat den Anschein, als reize Debord mit seinen beharrlichen antikünstlerischen Er widerungen, die von Unbehagen und einer latenten Verweigerung gegenüber dem ambitioniertesten künstlerischen Projekt der S.I. zeugen, Constant dazu, seine Positionen zu verfestigen.



42 Megastruktur überzieht einen Stadtplan von Paris.

Als eine kompromittierende Grenze der Auseinandersetzung dadurch erreicht war, dass zwei junge, von Constant geförderte niederländische Architekten, die sich ausgerechnet mit dem Bau einer Kirche beschäftigten, deshalb aus der S.I. ausgeschlossen wurden, blieb Constant fast nichts Anderes übrig, als seine Mitgliedschaft in der S.I. zu quittieren. Der Leiter der niederländischen Sektion trat im Sommer 1960 aus der Organisation aus.

Zugespitzt geht es auf diesem Schauplatz der internen Geschichte der S.I. um die Frage, ob das 'momentan Utopische' der Visionen Chtcheglovs seine revolutionäre Stoßkraft bewahren kann, wenn es sich in Plänen zu einer konkreten Realisierung, die sich zudem in ihrem Werkcharakter behaupten wollen, verfestigt. Kann man die Modelle der Revolution bauen? Oder die Modelle von dem, was ohne Revolution nicht möglich ist? Lässt sich die Stadt bauen, wo die Revolution stattgefunden haben wird?⁴²¹ Ist der Ausblick auf eine nachrevolutionäre Phase überhaupt relevant und wünschenswert, wenn durch diese Horizontverschiebung die Nahperspektive auf den gegenwärtig zu beschleunigenden Alterungsprozess dieser Welt⁴²², der aktuell zuvorderst eine Untergrabung des Kunstgebäudes vorsieht,⁴²³ verstellt wird?

⁴²¹ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 193.

⁴²² Vgl. den Comic in *i.s.* Nr. 5 Dezember 1960: 159. Vgl. dazu auch den ersten Abschnitt meiner Einleitung.

⁴²³ Vgl. "Editorische Notizen" in: *i.s.* Nr. 5: 157.

In der fünften Ausgabe von *i.s.* referieren die "Situationistischen Nachrichten" die Zusammenhänge der Entscheidung Constants, der in die Opposition gegen die S.I. geraten war, da er mit seinen Thesen die Techniken der Bauformen gegenüber dem Versuch einer globalen Perspektive aufgewertet hatte. Unwillig sich der Mahnung an die Gruppendisziplin als praktische Waffe des gemeinsamen Kampfes unterzuordnen, habe sich Constant dazu entschlossen, die S.I. zu verlassen. Einige Comic-Frames in derselben Ausgabe des Magazins rekurren auf den selbstreflexiven Prozess in der Internationalen. Sie verhandeln die Umstände eines personalen Bruchs, dem drei weitere Mitglieder zum Opfer fielen (Abb. 43). Bei aller Irritation, die diese Ausschlüsse ausgelöst haben, versichert der Text im rechten Kästchen den Fortgang der Mission. "Vier Berater verließen den Sitzungsraum ... Die Sitzung mußte zwar unterbrochen werden. Der Vorsitzende Wanter wurde aber nicht überzeugt, seine Politik zu ändern."⁴²⁴



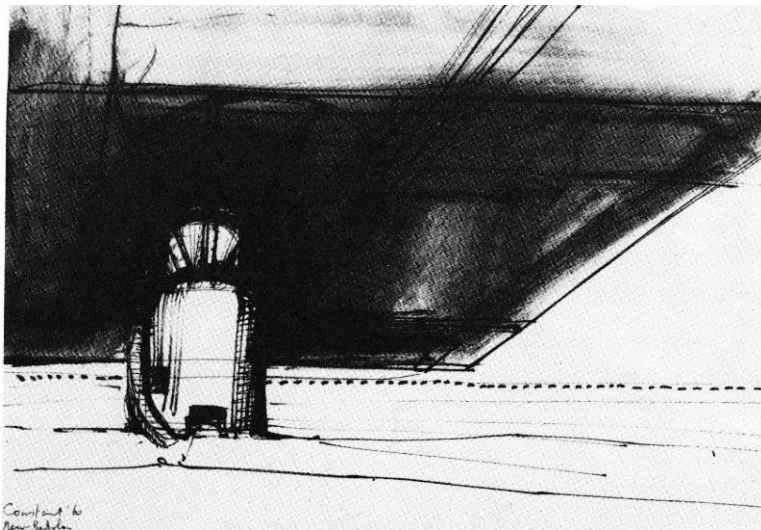
43 Personalpolitik à la Debord.

Mit seiner Demission erwies sich Constant nach Meinung Debords als Technokrat wider den Geist einer offenen Schöpfung. Bezieht man die zu diesem Zeitpunkt mit großer Wahrscheinlichkeit bereits absehbare Fortsetzung seines architektonischen Projekts in diese Debatte mit ein, so vermag die Reaktion Debords kaum zu verwundern. In den Monaten nach seinem Rückzug aus der S.I. entwickelte sich *New Babylon* zu einer regelrechten Manie Constants. Sein massenhafter Ausstoß an Beschreibungen, Zeichnungen und Modellen musste in den Augen Debords wie ein pathologischer Zwang, wie eine Fixierung erscheinen. Gerade diese zu antizipierende Weiterentwicklung des für das Schicksal der Künstler in der S.I. exemplarischen 'Fall Constant' scheint eine Strategie Debords zu bestätigen. Mit der Ausübung eines progressiven Drucks auf die Mitglieder der Organisation zielte sie darauf ab, dieselben Position beziehen zu lassen, was ihnen wichtiger war: das eigene Werk oder das Große Spiel der S.I., welches auf gesellschaftliche Kollektivität und auf das Handeln aller abzielte.

⁴²⁴ *i.s.* Nr. 5: Comic-Sequenz auf S. 150.

Um die Architekturmodelle Constants ihres inneren Widerspruchs zu überführen, der ihr 'Scheitern' von Anfang an mit einbaut, mag man einen Aspekt ihrer formalen Konzeption herausgreifen, welcher der poetischen Dimension der Generallinie der S.I. unvereinbar gegenübersteht. Die Grenzen einer sich als unendlich verstehenden Fülle von Spiel- und Aktionsmöglichkeiten sind an den Stadträndern dieser wie aus dem Boden gestampft wirkenden Modelle einer "Hyper-Architecture of Desire"⁴²⁵ stets präsent. Sie werden in einem baulichen Komplex selbst offenbar, der, entgegen seiner Verheißung von Freiheit und Spiel, doch überall gleichsam von einer hermetischen Gewalt regiert wird.

In der Projektion einer Gesellschaft der Zukunft, die, wie Roberto Ohrt anmerkt, nur in der Utopie greifbar ist, wie ein bisher entzogenes Glück, erweist sich *New Babylon* resistent gegenüber dem Anspruch der Situationisten die alten Geschichten und Stadtmythen neu zu beleben. Die teilweise offene und transparente Gestalt der kleinteiligen Modelle relativiert sich durch die Vorstellung von der megalomanen Wucht der im Maßstab des expansiv handelnden Individuums ausgeführten Baukörper (Abb. 44). Gemäß den Plänen des Entwerfers sollten die Raumfluchten von *New Babylon* auf gewaltige Titanträger gestellt werden.



44 Sektor in Untersicht. Terrain Vague.

Die Entwürfe Le Corbusiers für eine Bereinigung des Stadtgebiets von Paris waren ein Ausgangsmodell für Constant, von dem er sich durch die Chaotisierung der vom Boden abgehobenen Grundstruktur (vergeblich?) abzustoßen versuchte. Auf dem Boden darunter breitet sich das "terrain vague" der verwüsteten Landschaften und der zerstörten Städte Europas nach den beiden Weltkriegen aus. Ohrt imaginiert in seiner Studie plausibel nachvollziehbar

⁴²⁵ So der Titel einer Monographie von Wigley über das Werk Constants. Wigley, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*.

das Szenario einer realen Ansicht von *New Babylon*, die der an den Entwürfen Le Corbusiers beanstandeten Kommunikations- und Geschichtslosigkeit paradoxerweise zuarbeiten würde. Die wüste Landschaft ist verödet. In der Nähe der großen Träger nimmt der Schutt und Abfall zu. Was man Bildern und Entwürfen durchaus andichten kann, es dürfte hier streng nach Verwesung riechen. Irgendwo in 300 Metern Entfernung sieht man vielleicht einen anderen vereinzelt Menschen. Mit seinem gigantischen *New Babylon* habe Constant ein in seinen Ausmaßen noch gigantischeres Terrain vague erdacht.⁴²⁶

4. Pinot-Gallizios Pittura Industriale

Wie die Causa Constant zeigt, erwies sich die S.I. bereits im Jahr Eins nach ihrer Gründung als eine beachtenswerte Formation, die an den Reibungspunkten miteinander kollidierender Initiativen und Vorhaben ihre Zähne und ihr Profil schärfte. Durch die umseitig geknüpften Kontakte ihrer Mitglieder verfügte die Gruppe von Anfang an über gute Beziehungen zu Museen und Galerien in einigen der erstrangigen Kunstzentren Europas. Diese Netze galt es nun möglichst flächendeckend zu aktivieren, um ein größeres Publikum sowie wichtige Personen und Multiplikatoren des Kunstmarktes und des Kunstsystems an seinen Peripherien und in seinen wichtigsten Schaltzentralen anzusprechen.

Giuseppe Pinot-Gallizio, nach den Ausschlüssen der Maler Olmo, Simondo und Verrone, die sich in Verteidigung ihrer experimentellen Haltung nicht auf das Programm der S.I. festlegen lassen wollten, zusammen mit seinem Sohn Giorgio (alias Giors Melanotte) letzte Vertreter des "Laboratorio Sperimentale" in der S.I., hatte zu Beginn des Jahres 1958 mit der Produktion seiner sogenannten "Pittura industriale" begonnen. Der Grundstein zur Realisierung des Konzepts einer den Rahmen des Tafelbilds sprengenden Malerei wurde im engen Austausch mit Debord gelegt und fand seinen Ausdruck in einem Manifest Pinot-Gallizios und einigen Artikeln und Textbeiträgen der S.I.. Gleichmaßen bemühte sich der Italiener, die Forderungen des Unitären Urbanismus als auch den Willen zur Überwindung der Malerei und der Subversion des Kunstmarktes umzusetzen.⁴²⁷ Entgegen der weithin propagierten Idee einer maschinell produzierten Malerei war der Herstellungsprozess seiner Werke allerdings weder industriell noch seriell; allerdings gemeinschaftlich. Bis zu 70 Meter lange bemalte Leinwandbahnen entstanden in ausschließlich handwerklichen Arbeitsprozessen. Der Mythos einer eingesetzten

⁴²⁶ Vgl. Ohrt, Roberto. *Phantom Avantgarde*: 130.

⁴²⁷ Vgl. zum Themenkomplex die Darstellung von Niggel, Selima. *Pinot Gallizio – Malerei am laufenden Meter: München 1959 und die europäische Avantgarde*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 2007: 58 – 69.

Malkanone, „a fuoco“ genannt, wurde vor allem durch die hochtrabende Begriffsbildung des durchaus exzentrischen Charakters Pinot-Gallizio in die Welt gesetzt, welche, wie Archivbilder der Arbeitsvorgänge zeigen, nicht der Realität entsprach.⁴²⁸ Dem gelernten Apotheker, einem künstlerischen Autodidakten, der erst mit über 50 Jahren angefangen hatte zu malen, gelangen durch die ausgelösten chemischen Reaktionen zwar unvorhergesehene aleatorische Farbeffekte, welche maschinelle Prozesse am Werk implizierten. Trotzdem musste an den Planen immer wieder von Hand nachgearbeitet werden, da in den Augen der Produzenten angestrebte Ergebnisse wohl häufig ästhetisch unbefriedigend ausfielen (Abb. 45). Wie ein Katalogtext Bernsteins zur Kunst Pinot-Gallizios ironisch nahelegt, ging es aber gerade um die Nivellierung malerischer Qualität zugunsten einer nie versagenden Mischung aus Zufall und Mechanik, welche jeden Kunden gleichermaßen anspreche.⁴²⁹



45 Pinot-Gallizio und Sohn bei der Arbeit.

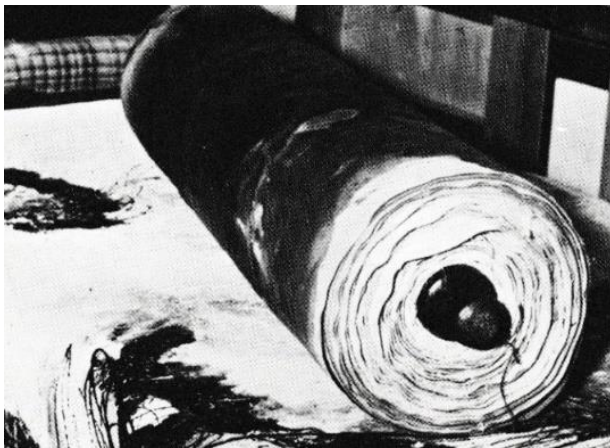
Zwei Ausstellungen in Turin und Mailand 1958 stellten dann auch entsprechend konsequent den meterweisen Verkauf von Kunst, die wie auf einem Markt für Textilien ballenweise feilgeboten wurde, in den Mittelpunkt. Exakt dieses Konzept wurde von der Ausstellung in der Münchner Galerie van de Loo, welche am 15. April 1959 eröffnete, aufgegriffen. Anlässlich der Turiner-, sowie der Münchner Ausstellung waren mit Bahnen industrieller Malerei drapierte weibliche Modelle zu sehen, die erwartbar das Interesse der anwesenden Pressefotografen auf sich zogen und so das mediale Echo verstärkten.⁴³⁰

⁴²⁸ Vgl. Abb.en 28 und 29 in Niggli. *Pinot Gallizio*: 67 und 69.

⁴²⁹ Vgl. die Rubrik „Nachrichten von der Internationalen – Die Aktivität der italienischen Sektion“ In: *i.s. Nr. 2 Dezember 1958*: 67 – 70.

⁴³⁰ Vgl. Ohrt, Roberto. *Phantom Avantgarde*: 192 - 193 sowie Abb.en 100 und 101.

Obwohl Pinot-Gallizio in Anlehnung an überdrehte futuristische Soireen, den Abverkauf seiner Malerei wie ein verrückt-gewordener Schneider⁴³¹ inszenierte, welcher mit einer großen Schere die Stoffbahnen in handlichere Stücke schnitt, resultierte die von der S.I. kolportierte Resonanz darin, dass einige wenige Sammler die künstlerische Produktion als Spekulationsobjekte betrachteten und gleich rollenweise aufkauften (Abb. 46). Dies wiederum wurde von den Situationisten in großspuriger Übertreibung der Fakten als „Verteidigungsreflex des Bilderhandels“ gedeutet, worauf entgegen der üblichen Marktgesetze mit einer Erhöhung der Preise und einer Ausweitung der Produktion reagiert wurde.⁴³²



46 Ballen industrieller Malerei. Verkauf am Meter.

Nach einem knappen Jahr intensiver Vorbereitungen, die Debord nun zur Chefsache eines situationistischen Projektes erklärt hatte,⁴³³ gelang es ihm, den angesehenen Galeristen René Drouin dazu zu bewegen, diese primär für die Umgebungskonstruktion gedachte Anwendung der Malerei in seinen beengten Pariser Räumlichkeiten zu präsentieren. Der nächste Schritt sollte darin bestehen, das Konzept der industriellen Malerei nun in den Stadtraum hinein zu erweitern, um mehr Aufmerksamkeit, Aufregung und vielleicht sogar Partizipation zu generieren. Durch die ins komödiantische kippende Selbstinszenierung und versöhnliche Genügsamkeit Pinot-Gallizios hatte sich der eingeplante Skandal einer Aushebelung von Marktmechanismen zuvor doch sehr in Grenzen gehalten. Dies schwächte die beabsichtigte Provokation insofern ab, als man publikumsseitig die Aktionen im Rahmen der

⁴³¹ Quasi eine Weiterentwicklung seines Rollenspiels als Alchemist in der Tradition des verrückten Wissenschaftlers, als welchen ihn ein Foto in *i.s. Nr. 2* präsentiert: 69.

⁴³² Vgl. Niggel. *Pinot Gallizio*: 63. Allerdings herrschte auch hier ein Gegensatz zwischen den bekundeten Plänen, die Maschine zur Produktionssteigerung einzusetzen und der Haftung an handwerkliche Fertigungstechniken. Vgl. Niggel: 66 – 67.

⁴³³ Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 193. Die Fabrikation Gallizios war für die Situationisten ein Beispiel für die an ihre Grenzen gelangte Malerei. Michèle Bernsteins "Eloge" im Katalog der Turiner Ausstellung drückt die Hoffnung aus, dazu beigetragen zu haben, dass die Tradition der Malerei auf ihre Auflösung zusteuert.

Ausstellungseröffnungen eher als augenzwinkernden Spass verstanden- und abgetan hatte.⁴³⁴ Zur Vernissage am 13. Mai 1959 waren sämtliche Wände, der Fußboden und das Mobiliar der kleinen Galerie mit insgesamt 145 laufenden Metern industrieller Malerei bespannt.⁴³⁵ Auf den Verkauf von Kunst verzichtete die S.I. nun vollständig. Stattdessen versuchten die Verantwortlichen durch den intensivierten und simultanen Einsatz von weiblichen Modellen, Geräuschen und Gerüchen, den ganzheitlichen Impetus der Aktion zu demonstrieren (Abb. 47). Jacopo Galimberti betont in seiner Studie über kollektive Kunst der 50er und 60er Jahre, dass die Szenerie den Eindruck einer post-apokalyptischen Grotte gemacht habe, beziehungsweise der klaustrophobischen Anmutung eines überfüllten und überhitzten Atomschutzbunkers geglichen habe.⁴³⁶



47 Eröffnung der Ausstellung in der Galerie Drouin.

In seiner Korrespondenz sowie einem diesbezüglichen Artikel in *Potlatch* Nr. 30 *Neue Folge* Nr. 1 stellte Debord allerdings klar, dass es sich bei dieser sogenannten "Caverne de l'Antimatière" lediglich um eine dekorative Umgebungskonstruktion in einem für die Konstruktion einer Situation ungeeigneten Raum gehandelt habe. So sei dann durch die mit ketzerischer Absicht im Kunstsystem verbreiteten Antilehren sprichwörtlich nicht genügend Antimaterie zusammen gekommen, um die Materie komplett zu zerstören.⁴³⁷

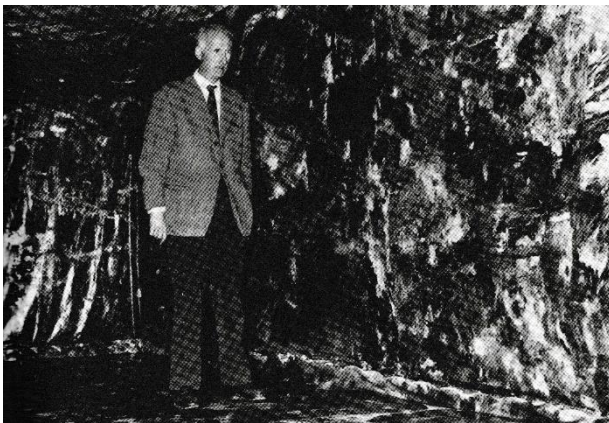
⁴³⁴ Vgl. Niggel: 70 – 71.

⁴³⁵ Zu den Angaben vgl. Debord, Guy. *Correspondance vol. I*: 176 - 177. Vgl. auch Ohrt. *Phantom Avantgarde*: Abb. 105.

⁴³⁶ Vgl. Galimberti, Jacopo. *Individuals against Individualism: Art Collectives in Western Europe (1956 – 1969)*. Liverpool. Liverpool University Press, 2017: 32 – 33. Abb. 10 auf S. 34 zeigt eine Nachbildung der Raumkonstruktion aus dem Jahr 2005, welche einen Eindruck der ursprünglichen Situation vermittelt. Das Bildmaterial bei Niggel veranschaulicht die Entwicklung des Ausstellungskonzepts von Turin über München bis Paris. In Turin hängen noch Teilstücke industrieller Malerei wie Bilder an der Wand. In der Pariser Ausstellung ist dann der gesamte fensterlose Raum mit bemalten Stoffbahnen ausgeschlagen.

⁴³⁷ Anspielung auf Kapitel I.6. dieser Arbeit. Beispiel für Zeckentfremdungen in *Potlatch*. „Die Katharer hatten recht.“

Debord distanzierte sich in einem Brief an Constant bald darauf deutlich von der "bouffonerie" Drouins (Abb. 48), sowie von seinem Freund Gallizio, der sich auch aufgrund seines erratischen Auftretens bei der Eröffnung als "artiste très ordinaire" erwiesen habe, indem er das Spiel nach den Regeln des Galeriewesens unreflektiert mitmachte.⁴³⁸ Selima Niggel konstatiert in ihrer Monographie über Pinot-Gallizio, dass derselbe selbst im Vergleich mit den Modifikations-Bildern Asger Jorns und der Malerei der Gruppe SPUR bei dem Versuch die theoretischen Vorgaben der Situationisten umzusetzen, künstlerisch immerhin am weitesten gegangen sei. Zumindest habe er es geschafft, sich von Tafelbild und Pinsel zu lösen. Keineswegs überraschend aber endete die geplante Unterwanderung des 'feindlichen' Kunstmarktes mit der Übernahme der Subversion in den Betrieb. Bei aller Klarheit, die diese Vorführungen über die gängigen Marktmechanismen, sowie über die Rück- und Widerständigkeit des klassischen Kunstbetriebssystems als solchem einbrachten, war das in der Summe kein echtes Fortkommen im Rahmen der situationistischen Praxis und den weiter gesteckten Zielvorgaben der Organisation.



48 Repräsentant des Kunstsystems 1959. Drouin.

5. ‚Gescheiterte‘ situationistische Ausstellungen

Debord verfolgte eine provokative Doppelstrategie um die öffentliche Diskussion über die S.I. anzuheizen und nicht auf der Stelle zu treten. Diese richtete sich extern performativ gegen den

⁴³⁸ Vgl. Debord. *Correspondance volume 1*: Brief an Constant vom 20. Mai 1959: 230 - 231. Debords Vorschlag für die Eröffnung hatte wohl darin bestanden, dass Gallizio die Galerie in einem ikonoklastischen Akt betreten sollte, indem er wie auf einem roten Teppich über seine eigene Malerei spaziert. Das geht in dem Moment nach hinten los, wo die Persiflage von Stargehabe in unreflektierte Eitelkeit umschlägt. Vgl. Galimberti: *Individuals*: 33 - 34. Generell gerieten Galeristen in jener Zeit zunehmend unter Druck, ähnlichen Skandalen ihre Türen zu öffnen. Bereits im April des Jahres 1958 setzte Yves Klein mit seiner Ausstellung "Le Vide" in der Galerie von Iris Clert einen neuen Standard, der die Grenzen der Malerei, von Kunst und Antikunst neu austarierte. Im Oktober 1960 wurden dieselben Räume von Arman mit Müll vollgestopft: betitelt mit "Le plein". Für Beispiele vgl. u.a. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 204 - 207.

zunächst scheinbar umworbenen Gegner, die Institutionen des Kulturbetriebs und ihr Publikum, sowie intern exklusiv gegen jene Elemente in der S.I., die er in ihrer künstlerischen Praxis der Redundanz überführen mochte. Wenn es angebracht schien ein zielführendes starkes Statement abzugeben, wurden entstandene Seil- und Freundschaften dabei den Ideen geopfert. Zusammenhalt war nur auf der Ebene gemeinsamer Weiterentwicklung genuin avantgardistischer Positionen zu haben. Die S.I. war eine Art mobiler Inkubator, welcher nur für sehr kurze Zeit Nestwärme vermittelte und dann mehr oder weniger irritierte Weggefährten in die kalte Welt entließ. Mit einem Plan A arbeitete man gewissenhaft auf das Gelingen gemeinsamer Projekte hin, während Plan B ihr Scheitern vorsah, um das Misslingen als Fortschritt der Organisation und ihrer Praxis zu deklarieren. Argumentativ vorgeschoben machte man eine Mischung aus Vertragsbrüchen und internen Sabotageakten für etwaige Fehlschläge verantwortlich.

Anfang des Jahres 1959 einigte sich die S.I. mit dem renommierten Stedelijk-Museum in Amsterdam über die Verwandlung zweier Räume des Gebäudes in ein Labyrinth. Die Einrichtung sollte durch ein dreitägiges Umherschweifexperiment im Stadtgebiet von Amsterdam zu einer Kundgebung erweitert werden.⁴³⁹ Erklärtes Ziel der Aktion war die Installation einer kombinierten Umwelt durch die "Verquickung innerer (einer eingerichteten Wohnung) und äußerer (städtischer) Züge".⁴⁴⁰ Die geplante Einrichtung sah vor, den Durchgang durch das Museum mittels eines Systems von Provokationen und Hindernissen zu hemmen. Neben unterschiedlichen Wärme-, Licht- und Klangzonen waren lenkbare Türen dafür gedacht, die Gelegenheiten zum Verlaufen zu vermehren. Ein sogenannter "Tunnel industrieller Malerei", den Pinot-Gallizio aufbauen sollte, war dazu vorgesehen, ein wichtiger Bestandteil einer die Grenzen des Museums aufsprengenden Struktur zu sein, deren Neuartigkeit in der Vereinigung mit Operationen auf dem realen Stadtgebiet zutage treten sollte.⁴⁴¹ Das ambitionierte Projekt sollte zum ersten Mal die Arbeit und Forschungen aller Mitglieder und Sektionen der S.I. vereinigen.⁴⁴²

Am 5. März 1959 segnete der damalige Museumsdirektor Willem Sandberg, ein ehemaliger Widerstandskämpfer mit marxistischen Wurzeln, welcher bereits 1949 CoBrA-Künstler ausgestellt hatte, den Entwurf mit der Einschränkung ab, dass er die Einrichtung in seinem Haus plötzlich an feuerpolizeiliche Auflagen knüpfte. Auch die Finanzierung des Projekts sollte neu

⁴³⁹ Vgl. "Die Welt als Labyrinth" in: *i.s. Nr. 4*: 120.

⁴⁴⁰ "Die Welt als Labyrinth": 121.

⁴⁴¹ Vgl. "Die Welt als Labyrinth": 122.

⁴⁴² Vgl. Galimberti. *Individuals against Individualism*: 36. Die Ausstellung *Die Welt als Labyrinth* im MAMCO in Genf (28. Februar bis 6. Mai 2018) versuchte sich zuletzt daran, die Szenarien situationistischer Ausstellungen nachzustellen.

geregelt werden, indem man sie außenstehenden Organen, einer öffentlichen Stiftung der Niederlande, übertragen wollte. Die Situationisten lehnten eine Einwilligung in diese Kompromisse ab, da ihnen jeder weitere Schritt unter diesen Bedingungen bedeutet hätte, "[...] dass wir von vornherein die Fälschungen unseres Projekts unterzeichneten".⁴⁴³ Die Beurteilung einer neuen Art der Manifestation konnte und durfte nicht einer dafür wenig kompetenten dritten Partei überlassen werden. Ein in *i.s.* veröffentlichter Bericht Asger Jorns überführt Sandbergs Haltung ihrer opportunistischen Motivation. Einerseits habe sich der Museumsmann nicht getraut mit der Avantgarde zu brechen, "[...] er wagte es aber auch nicht, die für eine wirkliche Avantgarde einzig annehmbaren Bedingungen zu sichern".⁴⁴⁴ Die Ablehnung der Einschränkungen Sandbergs brachte das seit circa eineinhalb Jahren arbeitsintensiv vorbereitete Projekt kurz vor seiner Realisierung zum Platzen. Der Austritt aus dem Vertrag erfolgte nach einem Muster, welches die Lettristische Internationale bereits 1955 anlässlich der angekündigten Ausstellung "Metagraphische Propaganda"⁴⁴⁵ erfolgreich erprobt hatte. Das Scheitern der Ausstellungspläne an unannehmbaren Bedingungen wurde performativ zum Movens einer Strategie, deren Pointe darin bestand, die Institutionen des Kunstsystems, je vermeintlich fortschrittlicher desto besser, als feige Bewahrer des kulturellen Status-quo denunzieren zu können. Vor dieser Folie führte man die selbstgewählte Rolle einer Gruppe auf, die sich als weitgehend unabhängig vom Kunstbetrieb definierte und an einem Spiel partizipierte, welches nicht in engen teilsystemischen Grenzen ablief. Die Kategorie dafür nennt sich Skandal. „Einen Skandal machen“ – was gab es Schöneres und Befriedigenderes? In aller Ausführlichkeit ist in *Potlatch* ein Briefwechsel mit dem belgischen Galeristen Georges-Marie Dutilleul abgedruckt, der seinerzeit einen die Ausstellung begleitenden Text- und Plakatentwurf der Lettristen aufgrund seiner beleidigenden Inhalte gegen Albert Camus, den sakrosankten Träger des Nobelpreises für Literatur, und Le Corbusier nicht billigen wollte. Der Galerist behielt sich aber vor, eine geplante Ausstellung lettristischer Kunst nach seinen Bedingungen auszurichten, um seine entstandenen Unkosten zu decken. Die Beweisführung der L.I. entlarvte das Verhalten des um seine Reputation besorgten, aber kompromisslerischen Eigentümers zweier Galerien in Lüttich und Brüssel als eine nicht tolerable Haltung. In scharfem Ton zogen die Lettristen ihre Einwilligung zurück und mit Schimpfworten despektierlich über den Galeristen her:

⁴⁴³ "Die Welt als Labyrinth": 120.

⁴⁴⁴ "Die Welt als Labyrinth": 121.

⁴⁴⁵ Vgl. zum Zusammenhang den Artikel "Distanz wahren". In: *Potlatch* Nr. 19 April 1955: 122 – 128.

Dutilleul, Du Dummkopf! Du bildest Dir ein, daß Deine Ausstellungen unter den von uns abgelehnten Bedingungen ablaufen könnten. Du zeigst so, wer Du bist. Rotznasen wie Du, die hoch hinaus wollen, müssen sich schon geschickter anstellen. Mit der Ausstellung wird es nichts.⁴⁴⁶

Vor dem Hintergrund dieser, mit dem Projekt von Amsterdam wiederaufgeführten Praxis der respektlosen Sabotage des Kunstbetriebs, enthält die Formulierung, dass die Versammlung der S.I. es ihren Mitgliedern freistellt, sich den "guten Willen" der Ausstellungsinstitutionen "individuell zunutze zu machen", implizit die Gründe für den Ausschluss mehrerer Künstler aus der Organisation. Das Credo Debords vor der Gründung der S.I. erfuhr im Unitären Urbanismus eine zeitgemäße strategische Erweiterung. Dann im Juni 1959, nachdem das situationistische Labyrinth nicht zustandegekommen war, stellte Pinot-Gallizio im Stedelijk-Museum seine industrielle Malerei aus, die er dort bereits im Jahr zuvor gezeigt hatte. Die "Situationistischen Nachrichten" in *i.s.* Nr. 5 vermeldeten seine Remission aus der S.I.. Gallizio und seinem Sohn Giors Melanotte wurden ihre Naivität und ihr Strebertum vorgehalten. Sie hätten sich dazu verführen lassen, mit "ideologisch unannehmbaren Kreisen" zusammenzuarbeiten.⁴⁴⁷ Im Widerstand gegen die Nazis gewesen zu sein, wie das sowohl für Gallizio als auch für Sandberg galt, gewährleistete keinen ewigen Kredit, wenn man sich unter demokratischen Verhältnissen kompromittierte.

Der Anspruch an die Spezialisten der Kunst wurde nun deutlich angehoben. Die schwerfällige Mentalität der Künstler, die sich von der Arbeit an ihren Werken vereinnahmen ließen, stand im krassen Gegensatz zur theoretischen Schrittlänge der S.I.. Angesichts der jüngsten, aus seiner Sicht ernüchternden Erfahrungen gab jetzt vor allem Debord das Tempo und die richtigen Mittel vor.

6. Zwei Kunstfilme über Kunstüberwindung: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* und *Critique de la séparation*

In dieser beträchtlich von Selbstreflexionen geprägten Phase der S.I. waren zwei Kurzfilme Debords, die mit der finanziellen Unterstützung Asger Jorns realisiert werden konnten,⁴⁴⁸ ein weiterer wichtiger Schritt, den Selbstausschluss der Organisation aus der selbstreferenziellen Ordnung des Kunst- und Kulturbetriebs zu vollziehen. Um die Unabhängigkeit der

⁴⁴⁶ Brief von Debord und Fillon an Dutilleul, Brüssel in: *Potlatch* Nr. 19: 127.

⁴⁴⁷ Vgl. "Situationistische Nachrichten" in: *i.s.* Nr. 5 – Dezember 1960: 164.

⁴⁴⁸ Asger Jorn verbirgt sich als Finanzier hinter der Dansk-Fransk- Experimentalfilmskompagni, die als Produzent der Filme auftritt. Vgl. die Filmographie in: Knabb, Ken. *Guy Debord: Complete Cinematic Works*: 245.

Situationisten, unter deren Bedingung ihre Ideen reifen sollten, zu bekräftigen, hatte Jorn eigens die sogenannte Dans Fransk Experimentalfilmskompagni gegründet, die als Produktionsfirma der Filme als eigenes transnationales Rechtssubjekt auftrat. Bücher und Magazine wurden im Selbstverlag veröffentlicht. Vorschriften und Einschränkungen von Galeristen und Museumsleitern waren kategorisch unannehmbar. Also mussten auch die filmischen Untersuchungen der eigenen Lebensumstände, des sozialen Milieus, der Umtriebe sowie globaler historischer Entwicklungsstränge und ihrer Rückwirkungen auf den alternativen Gruppenkosmos autark und kompromisslos vorangetrieben werden. Das Publikum der Kurzfilme war wohl überwiegend der Zirkel Gleichgesinnter, wenn auch die Menge der Mitwisser deutlich größer einzuschätzen ist als der eingeschränkte Empfängerkreis von *Mémoires*. Anders als bei *Hurléments en faveur de Sade* ist über zeitgenössische Vorführungen der beiden Werke nichts bekannt. Einen weiteren öffentlichen Skandal aufs Parkett zu legen stand offensichtlich nicht im Vordergrund.

Erneut erinnert Debord, wie bereits in seinem Buch *Mémoires*, das im gleichen Jahr erschien wie sein zweiter Film, mit den mittlerweile schon erprobten Techniken der Zweckentfremdung an die Geschichte jener jungen Menschen, die sich während der glorreichen frühen Tage in Saint Germain de Près herumgetrieben hatten. So verbindet er auf dem Gebiet des wichtigsten neuen künstlerischen Mediums des 20. Jahrhunderts die eigenen a-künstlerischen Anfänge dem fortgeschrittenen Stand der Debatten in der Situationistischen Internationale. Vor dem Hintergrund des angespannten soziopolitischen Klimas in Frankreich und offen zutage tretender Konflikte und Unruhen in anderen Nationen, sowie der internen Diskussionen um die Kunst, die Debord in den gegeneinander ausgespielten Elementen der Filme zu einer antithetischen Narration voller Inkongruenzen verknüpft, verstehen sich diese Produktionen und die theoriebildenden Texte in *i.S.* als komplementäre Statements. Mit dem strategischen Gewicht ihrer Aussagen sollten die Geschehnisse der S.I. in die von Debord vorgespurten Bahnen gelenkt werden.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps

Die sperrige Länge des Titels von Debords nur knapp zwanzig Minuten dauernden Film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (kurz: *Sur le passage*. Deutsch: *Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit*) von 1959 stellt einen ironischen Bezug zum reißerischen Titel seines Erstlingswerks her, dessen

Versprechen sich in einer vierundzwanzigminütigen Dunkelheit verliert.⁴⁴⁹ Konnte man *Hurlements en faveur de Sade*, dessen erste Version im Vorspann sogar noch mit einigen Lautgedichten eingeleitet wird, als eine direkte filmische Antwort auf die Aktivitäten der Lettristen um Isou und Maurice Lemaître betrachten, so zieht auch Debords zweiter Film Bilanzen. Der Autor blickt darin auf die Aktivitäten der L.I. zurück, verdankt sich nochmals bei Isou, dessen zerknicktes Fotoporträt, auf welchem er dem jungen Elvis Presley so verblüffend ähnelt, kurz eingeblendet wird. Der überlange Titel impliziert den Reichtum, die Komplexität und Symptomatik des seinerzeit geführten Lebens, angesichts der kurzen Dauer dieser essenziellen Zeitspanne demonstrativer Untätigkeit. Was man aus dieser behaupteten Überfülle in die Zukunft mitnehmen sollte und konnte, stand aktuell im Mittelpunkt des Diskurses in der Situationistischen Internationale. Tondokumente der kontroversen Gespräche, die anlässlich der 3. Konferenz der S.I. in München 1959 gleichzeitig auf französisch, deutsch und italienisch geführt wurden, überlagern als polyphone Geräuschkulisse den Vorspann von *Sur le passage*. Ein Satzjetzen auf Französisch spricht die Problematik von Museumskunst an, deren angeblich kritischer Funktion Debord nun schon mehrere interne ‚Abfahren‘ erteilt hatte. Sein Kurzfilm kann insofern als Volte auf die stärkere künstlerische Ausrichtung der S.I. betrachtet werden, wie sie für den ‚Cheftheoretiker‘ von Anfang an einen Rückschritt in der Sache darstellte.

Hinsichtlich der Bildverweigerung von *Hurlements en faveur de Sade* ist es bemerkenswert, dass Debord in *Sur le passage* von einer Vielzahl entwendeter Bilder Gebrauch macht. Eine Fotografie aus der Entstehungszeit des Kurzfilms zeigt ihn in Gedanken versunken neben einem hohen Stapel Filmrollen sitzend, welche zur Ausschachtung bereitlagen (Abb. 49).



49 Debord sinniert an gestapelten Filmrollen.

⁴⁴⁹ Ein weiterer formaler Bezug zu *Hurlements en faveur de Sade* sind verschiedene Sequenzen weißer Leinwand. Die letzte dieser Sequenzen ist sogar noch 20 Sekunden nachdem das letzte Wort des Films verstummt ist zu sehen.

Ein weiteres Fotodokument gewährt einen Einblick ins Filmstudio während des Tonschnitts und zeigt die verwendeten technischen Geräte.⁴⁵⁰ Die visuellen Zitate im fertigen Film stammen aus Werbefilmen und Wochenschauen, die damals im Kino vor und zwischen den Spielfilmen gezeigt wurden. Selbstgedrehte Filmaufnahmen von ausgewählten Pariser Schauplätzen sowie private Fotografien ergänzen das Repertoire. Etwa zur Hälfte des Films werden kurz hintereinander vier verschiedene Texttafeln - das Skript spricht von ‚geschriebenen Zetteln‘ - eingeblendet, die sich inhaltlich auf die schwankenden Gemütslagen der Menschen auf der Straße und in den Cafés beziehen.⁴⁵¹ Der Stimmungswechsel wird von Zeit zu Zeit auch durch den Einsatz musikalischer Leitmotive angezeigt und unterstützt. Je zwei Mal setzen ein 'feierliches Motiv' aus Georg Friedrich Händels *Abenteuer* und ein von einem Fagott gespieltes 'edles und tragisches' Motiv von Michel-Richard Delalande ein und entfalten ihre höchst gegensätzliche klangliche Wirkung. Jedem im Kommentar auf der Tonspur angesprochenen Thema korrespondiert eine Auswahl von Sequenzen der diversen audiovisuellen Genres. Debord bricht mindestens in zweierlei Hinsicht mit den Standards von Dokumentarfilmen und Kinonachrichten. Zum einen kommen gleich drei Sprecher zum Einsatz: ein Ansager (Jean Harnois), eine zweite Männerstimme (Debord selbst), sowie eine noch mädchenhafte Frauenstimme (Claude Brabant). Der Vortragston schwankt zwischen der Monotonie nüchterner Deskription und bedrückteren Seelenlagen. Zum anderen handeln die rezitierten zweckentfremdeten Texte von dem kleinen Team der Situationisten, das den Film gemacht hat.⁴⁵² Es geht also um die Gruppenidentität aus der Sicht ihrer Mitglieder. Gefiltert durch die Autorität des Filmemachers, der Dokumente aus seinem personalen Umfeld vor der Kamera arrangiert und ausbreitet. Die Erzählperspektive des Films ist die erste Person Plural, welche das eigene Milieu als dritte Person verhandelt. Schon in den ersten Minuten des Werks sieht man miteinander redende und trinkende junge Leute um Tische eines Cafés im Quartier Latin herumsitzen. "Hier einige, von unserem Objektiv für Sie aufgeschnappte Aspekte einer provisorischen Mikrogesellschaft", so der Wortlaut, welcher den Stil einer soziologisch angehauchten Reportage imitiert. Und weiter:

Diese Gruppe stand am Rand der Ökonomie. Sie strebte eine Rolle des reinen Konsums an und zunächst des freien Konsums ihrer eigenen Zeit. Damit befand sie sich in der Lage, sich direkt mit den qualitativen Änderungen des Alltäglichen zu beschäftigen, allerdings ohne irgendein Interventionsmittel zu besitzen. Das Feld, in dem diese Gruppe sich bewegte, war sehr

⁴⁵⁰ Vgl. Abb.en S. 27 und S. 29 im Begleitheft der DVD-Edition des filmischen Gesamtwerks *Autour des films (documents)*.

⁴⁵¹ Z.B. "dans le PRESTIGIEUX DÉCOR édifié spécialement a cet usage". Filmstill in *Gegen den Film*: 86.

⁴⁵² Die offizielle Filmographie der *Œuvres Complètes* führt insgesamt neun beteiligte Personen in ihren Funktionen auf. **Vgl. S XX.**

beschränkt. Diesselben Stunden führten zu denselben Orten zurück. Niemand wollte früh schlafen gehen. Die Diskussion über den Sinn des Ganzen ging weiter ...⁴⁵³



50 Personal und Weinlachen im Film.

Auf einem Standbild sind im Uhrzeigersinn Michèle Bernstein, Asger Jorn und Guy Debord zu identifizieren. Der Mann im hellen Strickpullover umarmt vertraulich eine kurzhaarige junge Frau, welche mit verschleiertem Augen in Richtung des Objektivs oder Suchers schaut. Indem der Blick der Kamera, der zwischen Totale und Nahaufnahme auf diese Fotografie wechselt, die private Aufnahme wie wichtiges historisches Quellenmaterial genauestens untersucht, trägt die filmische Dokumentation zur Erschaffung einer Gruppenmythologie bei. Unentschieden bleibt, ob das Abtasten des Dokuments mehr eine wissenschaftliche Untersuchung desselben ist oder ein zärtliches Streicheln des Erinnerungsstückes. Das Foto hält eine symptomatische Szenerie fest. Der forensische Blick der Kamera, welcher sekundenlang auf einzelnen Bilddetails verweilt um ihre Bedeutung herauszupräparieren, ist eben auch ein zuneigungsvoller Blick des Filmemachers auf sich, seine Freunde und Affären. Durch die unterlegte Musik, an dieser Stelle Motive aus Händels *Abenteuer*, verstärkt sich eine glorifizierende Wirkung der gezeigten Dokumente von den ewigen Diskussionen in den Bars. Weitere längere Nahaufnahmen zeigen die Gesichter Jorns und Debords - Helden der Handlung als auch die Strippenzieher hinter den zentralen Aktionen und Werken der Internationale. Der Franzose mit der Nickelbrille hält eine fast aufgerauchte brennende Zigarette in der linken Hand, welche sodann in einer Detailaufnahme nochmals vergrößert wird. Vergleichbar der Zigarre, die er als Ausweis seines geistigen Brandstiftertums auf dem oben besprochenen Porträtfoto in *i.s. Nr. 2* zwischen den Fingern hat, mag die Zigarettenlänge hier auch für das Verstreichen von Zeit stehen. Der

⁴⁵³ Debord. "Über den Durchgang...". In: *Gegen den Film*: 43 - 47.

Konsum einer Zigarette gibt eine Zeiteinheit vor. Zählt man Zigarettenstummel in einem Aschenbecher, wie er im Foto mittig auf dem Tisch steht, und dividiert sie durch die Zahl der anwesenden Personen, weiß man nicht nur, dass der Abend lang war sondern mutmaßt auch, dass recht interessante Gespräche geführt wurden. Die ‚theoretische Perspektive‘, in welche Debord die Unbekannte zu seiner Rechten einzuweihen scheint, wird mit eben diesem Bild als eine logische Entwicklung der Diskussion, wie mit der noch weitgehend unkategorisierten Abenteuererfahrung der lettristischen Jahre zu verfahren ist, evident. Pariser Alltag, seine ineinander verwobenen Mikrogeschichten und allgemeinverständliche Nachtlebenssymbolik, sind die Keime aus denen Größeres wachsen soll.

Die Klammer dieser Aufnahmen bilden Einstellungen auf Häuserfassaden des 5. Pariser Bezirks im Jahr „1952“, wie ein prominent großer Untertitel dieser Aufnahmen klarmacht. „JUN 1952“ ist das erste Kapitel von *Mémoires* überschrieben, welches die Erfahrungsdichte noch weiter komprimiert. Im Film gezeigt wird ein Stadtviertel, das zu jener Zeit von kleinbürgerlichen Wertvorstellungen seiner angestammten Einwohner aber auch von einem internationalen intellektuellen Tourismus geprägt war.⁴⁵⁴ Auf Dauer scheinen solche Gegensätze der Lebensführung und Erwartungshaltungen unvereinbar zu sein. In einer Rückblende auf diese Zeitspanne kommuniziert Debord mittels seiner Erinnerungen, die er einem bildkritischen Kommentar unterzieht. Die eingesprochenen Anmerkungen erweitern den Zusammenhang des Gesehenen. Das Thema des Films setzt mit dem Zweifel an der herrschenden Auffassung vom Glück ein. Es entwickelt sich zu einer Geschichte vom Vergessen und von der Freiheit. Ablehnung von Lohnarbeit und die leidenschaftliche Liebe zum Sich-Verlieren sind die beiden zentralen Komponenten des Projekts subversiver Zeitbeherrschung. In der Praxis der Lettristen verbanden sie sich im stundenlangen Umherschweifen durch das Labyrinth der Großstadt. Eine der folgenden Sequenzen zeigt das nächtliche Markttreiben im Pariser Stadtzentrum, sowie die "Hallen" (Les Halles) in der Morgendämmerung.⁴⁵⁵ Durch den Kommentar, der wiederholt den Gesang der Schweizer Garde vom 'Leben als Reise durch den Winter und durch die Nacht' deklamiert,⁴⁵⁶ verwandeln sich die Arkaden der das Marktareal umstehenden Gebäude suggestiv in sinistre Passagen. Auch mit den schmalen Gassen zwischen den zu pittoresken Türmen gestapelten Kisten und

⁴⁵⁴ Vgl. Kommentar. *Gegen den Film*: 37.

⁴⁵⁵ Der Historiker Stephen Hastings-King merkt an, dass es sich um gefilmte psychogeographische Experimente im Hallenviertel handelt, welche die wichtigste Grundlage des Films darstellen. Vgl. Hastings-King. "Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale, Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären". In: Ohrt, Roberto. *Das Große Spiel: Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1999: 74.

⁴⁵⁶ Vgl. auch Debord. *Mémoires* (M 17).

Behältern der Lebensmittelhändler verbindet man assoziativ jene abenteuerlichen Wege, welche die Lettristen und Situationisten auf der Suche nach einem "Durchgang" in der Stadt einschlugen.⁴⁵⁷

Debord zieht mit seinem zweiten Film eine weitere Summe, welche die Euphorie des letzten Kapitels seiner *Mémoires* melancholisch dämpft. Fortschritte in der Praxis und Rückbesinnung sind Teile der gleichen Geschichte. Ausgerechnet mittels der entwendeten Sequenzen eines 'Kunstfilms' wird das Ende der Kunst propagiert. Die Kunst zu einem Ende zu führen, darin bestand der Grundkonsens der Internationalen Lettristen, die sich mit ihrer Version des alltäglichen Lebens in der Stadt, welches sich jenseits der bürgerlichen Wertordnung und stereotypen Ambitionen abspielte, gegen eine allzu voraussehbare Zukunft stemmten.

Wir wollen diese Konditionierung verlassen, auf der Suche nach einem anderen Gebrauch der städtischen Landschaft, nach neuen Leidenschaften. Die Stimmung einiger Orte ließ uns die zukünftige Macht einer Architektur empfinden, die man schaffen müssen würde, um Tragfläche und Rahmen weniger mittelmäßiger Spiele zu sein. Wir konnten nichts von dem erwarten, was wir nicht selbst verändert haben würden. Die städtische Umwelt verkündete die Befehle und Geschmacksrichtungen der herrschenden Gesellschaft genauso gewaltsam wie die Zeitungen.⁴⁵⁸

Da alles miteinander zusammenhing, sollte in einem einheitlichen Kampf alles verändert werden. Was abgeschafft werden sollte bestand allerdings weiter und damit auch der Verschleiß. "Man zerreibt uns. Man trennt uns. Die Jahre vergehen und wir haben nichts verändert."⁴⁵⁹

Der Angriff auf die Kunst, der durch die notwendig gewordene Gründung der S.I. Fahrt aufgenommen hatte, wird im Bewusstsein reflektiert, kaum jener Aporie der Avantgarde entgehen zu können, die Werklosigkeit propagiert und doch nicht auf eine Repräsentation und Bebilderung der eigenen Position verzichten kann. Das Team um Debord, das in einer Einstellung bei Außenaufnahmen zu sehen ist, macht also einen per Einsicht und Dekret misslungenen Film. Die enttäuschende Realität des Films, ein Verdikt, das stellvertretend für das ganze Medium, das Kino und die Filmwirtschaft steht, ist den Enttäuschungen der von ihm behandelten Wirklichkeit äquivalent.⁴⁶⁰ Angesichts dieser sinnfälligen Parallele eröffnet Debord die ikonoklastische Intervention in das spektakulär kolonisierte Alltagsleben. Mit den

⁴⁵⁷ Vgl. Debord, Guy. *Gegen den Film*: Abb. S. 85.

⁴⁵⁸ Debord. "Über den Durchgang ...". In: Debord. *Gegen den Film*: 63 - 65.

⁴⁵⁹ Debord. "Über den Durchgang ...". In: *Gegen den Film*: 73 - 74.

⁴⁶⁰ Vgl. Debord. "Über den Durchgang ...": 75 - 76.

Monologen auf der Tonspur und den Bildern des im Verschwinden begriffenen-, von ihm innig geliebten Paris arbeitet er einer Praxis des Spurenverfalls zu. Bereit das zu opfern, was er über alles schätzt und erinnernd hochhält indem er mit der Kamera darüberfährt oder generell die Kamera durch Paris fahren lässt. In einem der Travellings des Films bewegt sich der Kameramann André Mrugalski von einer Buchhandlung zum Zentrum eines Platzes vor. Hier streift das Objektiv ein Denkmal aus dem späten 19. Jahrhundert, von dem es unzählige im Stadtgebiet gibt. Debords Sympathie bleibt nicht lange an einem einzelnen Objekt haften. Die Kameraführung imitiert die flatterhaft suchenden Bewegungen der Lettristen durch solche begrenzten Raumeinheiten, deren Erfahrungsvielfalt und Heterogenität veranschaulicht wird. Der Filmemacher wendet sich gegen jede Manifestation, welche einen rein selbstbezüglichen, konservierenden und kontemplativ-wirksamen Werkcharakter beansprucht. Das ist insofern paradox, da er in seiner Untersuchung von einer Gruppierung als einem selbstbezüglichen Mikrosystem ausgeht, welches sich erstmal weitgehend von seiner Umwelt abgrenzt und sich so annähernd stabilisieren kann. Als System gewinnt es dadurch an Beständigkeit und ermöglicht erst Systembildung und eine wenn auch zunächst verschwommene Gruppenidentität. Bleiben diese selbstreferenziellen Systeme jedoch operational geschlossen und beziehen sich weiterhin vorrangig auf sich selbst, so greifen sie nicht ausreichend in ihre Umwelt aus. In diesem Fall sind oder wären sie gesellschaftlich irrelevant – so wie reine Künstlergruppen. Sie sind dann historisch so unbedeutend wie ein Milieu, welches sich selbst in einem Film spielt und damit Schaulustige am Filmset anlockt, die lieber einer Vorführung junger Trinker und Lebemenschen beiwohnen, statt selbst zu agieren, zu driften oder sich zusammenzuschließen.

Das distanzierte Verhältnis eines Gaffers hat der Zuschauer auch gegenüber den wiederholt eingesetzten Wochenschauberichten über Aufstände und Demonstrationen in Großbritannien, dem Iran, Japan und Algerien. Krawalle in diesen Ländern werden jeweils mit brutaler polizeilicher oder militärischer Gegengewalt, mit Knüppeln und Tränengas beantwortet. Ein dringliches Gefühl, Position zu beziehen oder mitzumischen, welches die plötzliche Unmittelbarkeit dieser Szenen im ansonsten ruhigen Bilderfluss auslöst, wird durch die Kontemplationshaltung gegenüber Kinobildern konterkariert. Im Kino wartet man gespannt auf den Hauptfilm. Man ist gekommen um der Wirklichkeit für eine gewisse Zeitspanne zu entkommen. Nicht um sich zu engagieren oder enragieren zu lassen.

Ein einprägsames, deshalb von Debord in dieser Phase so häufig gebrauchtes Bild für die fortschreitende qualitative Regression des Alltagslebens sind die großen Stapel seriell

produzierter Baumaterialien, die sich an den Ufern der Seine auf türmen. Auf den alten, abgetretenen Pflastersteinen ausgerechnet des Quai Saint-Bernard lagern bereits die vorfabrizierten Elemente, aus denen jene Gebäude und Verkehrswege entstehen sollten, welche die Stadtgestalt und Infrastruktur von Paris modernisieren würden. Auf einer Aufnahme wirken die gestapelten Hohlblocksteine wie eine dystopische Vorwegnahme der Behälterarchitekturen, mit der die Stadtränder der Metropole dann tatsächlich bebaut wurden. Das geschichtslose Leben an der Banlieue wird zum Muster für die vereinheitlichende Umgestaltung des Zentrums mit all seinen schönen Ortsnamen, die dann aber keine Erfahrungsvielfalt mehr generieren helfen.

Das einzig interessante Unternehmen ist die Befreiung des alltäglichen Lebens, nicht nur in der Perspektive der Geschichte, sondern auch für uns und sofort. Das geht durch das Absterben der entfremdeten Form der Kommunikation. Auch der Film muß zerstört werden.⁴⁶¹

Debord sieht im Film das Transportmedium eines elenden Bedürfnisses, das sich im imaginären Leinwandleben des Stars, der eine modular zusammengefügte Projektionsfigur eines solchen Mangels ist, verkörpert.⁴⁶² Die Bilder der Pausenwerbung, wie sie bei Kinovorführungen damals üblich war - zu sehen ist wiederholt das Starlet einer Seifenwerbung (Abb. 51: Anna Karina)⁴⁶³ für die Marke *Monsavon* - intensivieren manipulativ das Bedürfnis nach einer Pause im Leben, die es dem passiven Publikum zu füllen gilt im Konsum der dargebotenen Produkte und Bilder. Die Seife ist ein fast so perfider Fetisch wie das Geld. Der Seifenbarren wird vom dienstleistenden weiblichen Modell dafür angepriesen, das sein Extrakt in dem Moment am angenehmsten umschmeichelt, da das Objekt selbst im Begriff ist, sich in Schaum aufzulösen.



51 Anna Karina & *Monsavon* in Debords Kurzfilm.

⁴⁶¹ Debord. "Über den Durchgang ...": 78 - 79.

⁴⁶² Vgl. Kommentar in: Debord. "Über den Durchgang ...": 79 - 81.

⁴⁶³ Anna Karina arbeitete wenige Jahre später erfolgreich als Schauspielerin vor allem in den Filmen ihres späteren Ehemanns Jean-Luc Godard, mit dem sie von 1961 bis 1965 verheiratet war. Filme: *Une Femme est une Femme* (1961), *Vivre sa Vie* (1962) und *Bande à part* (1964).

Diese wohlige, dann abrupt in Enttäuschung umschlagende Erfahrung verlangt nach permanenter Wiederholung. Das Happy-End-Konstrukt eines Films wirkt vergleichbar auf ein verhaltensgesteuertes Publikum. Der Star und die Seife sind die perfekten Konsumgüter, die einen in den immer enger werdenden Kreislauf von Eskapismus, Enttäuschung und Begehren einspannen. Ein Werbefilm ist die professionell bereitete Bühne für den dramaturgischen Auftritt von Produkten. Nur der Film mit seinen verzahnten rhetorischen Mitteln (Bilder, Farbe, Aktion, Ton) vermag die Verkaufsstory mit einem den Betrachter einbeziehenden Handlungsablauf vollumfänglich zu propagieren. Dem Bombardement der Werbeindustrie ist der Konsument von morgens bis abends, sprichwörtlich von der Wiege bis zur Bahre ausgesetzt. Auf besonders arglistige Weise geschieht das im Kino, da man sich der Macht der Bilder ausdrücklich, willentlich und im sozusagen ‚entwaffneten‘ Zustand hingibt. Es dauerte historisch verhältnismäßig und erstaunlich lange, bis sich ein spezifisches Wissen über die ausgefeilte Wirkmacht von Reklame entwickelte. Als „state of siege“ bezeichnete Marshall McLuhan diesen Zustand, dem der Rezipient nicht entkommen sollte, erst im Jahr 1951.⁴⁶⁴ McLuhans Beweismittel auf der Metaebene ist eine Anzeige der Eastman Kodak Company, welche mit einem Mannequin im Schaumbad für ihre Dienstleistung „Business Films“ den Werbesektor selbst bewirbt.⁴⁶⁵

Wie in einer Antithese zur schwarzen Leinwand, mit der *Hurlements en faveur de Sade* endet, hört Debords zweiter Film mit der Bildlosigkeit der weißen Leinwand auf. Die augenblendende Leere akzentuiert die vom Kommentar ausgesprochene Weigerung, eine solche Epoche mit noch mehr Beispielen zu beschreiben. Statt sich um etwa stimmige Repräsentationsmodi der traurigen Gegenwart zu bemühen, solle man die Totalität dessen verstehen lernen, was bereits geschehen ist und was zu tun bleibt. "Nicht aber der alten Welt des Spektakels und der Erinnerungen neue Ruinen hinzufügen."⁴⁶⁶ Jedes Bild und seine inhaltliche Verdichtung im Werk scheint zwangsläufig ruiniert zu sein durch die Art seiner den Bedingungen des Spektakels unterliegender Rezeption. Mit seinen unvollständigen Zeugnissen strebt Debord nach einer Distanzierung von der verderblichen, gleichzeitig ebenfalls das kulturelle Repetitionssystem stärkenden Werkkategorie. Diese Ambition korreliert ersichtlich mit dem flüchtigen Charakter der wechselnden, stellenweise ausgeblendeten Bilder der filmischen Montage, deren absurd langer Titel nicht nur die ephemere Qualität des Gelebten hervorhebt, sondern auch eine andere Zukunft in Aussicht stellt, die gerade dieser Qualität des Situativen

⁴⁶⁴ Vgl. McLuhan, Herbert Marshall. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. Berkeley. Gingko Press, 2001: 88. Faksimile-Nachdruck seines Buchs von 1951.

⁴⁶⁵ Vgl. McLuhan: Abb. S. 90. Wortlaut der Anzeige: „Dramatize your sales story ... with films“.

⁴⁶⁶ Debord. "Über den Durchgang ...": 82.

Rechnung trägt. Das Bewusstsein für die Unfertigkeit der Verwirklichung eines solchen Verlangens ist untrennbar verbunden mit dem Gefühl von Dringlichkeit, entsprechende Unternehmungen voranzutreiben. Während sich die Zeit zwar dehnt und trotzdem vergeht. Motive, welche für die Intensität des Erlebten stehen, sind verwoben mit solchen, welche die Ahnung vom bevorstehenden Verschwinden aller Erlebnismöglichkeiten nähren. In diesem Räderwerk der Geschichte und der Dialektik eingespannt, folgt die eigene Zermürbung auf dem Fuße.

Wiederholt ist in *Sur le passage* die Rede davon, die Literatur aufzugeben. Das Bonmot vom Absterben der Kunst ist ein Leitmotiv des Kommentars. Der Film drückt die Gewissheit seiner Produzenten aus, dass literarische und filmische Darstellungen, die nicht wirklich Rechenschaft über das einstige Maß der gelebten Freiheit abzulegen vermögen, die Kunst nur in Schach halten können. Mit dem Subtext einer solchen Einsicht wird eine deutliche Warnung an die Künstlerfraktion in der S.I. formuliert, welche gleichzeitig ermutigt wird durch ihre Forschungen die Grenzen der Kunst zu erweitern. Allerdings stellt Debord einen Ausweg aus dem Dilemma in Aussicht, der ikonographisch signifikant an die Großaufnahme von Weinflecken auf dem Cafétisch gebunden ist, an dem Bernstein, Jorn, die unbekannte junge Frau und Debord zusammensitzen. Der harte Kern der S.I. zieht seinen Nachwuchs bildpädagogisch heran. Die sich über den Holztisch ausbreitenden Rotweinlachen zeugen von der Trunkenheit eines intensiven Lebens, den tastenden Handlungen und Taten, die "mit ihren Wirkungen über sie hinaus" gehen.⁴⁶⁷ Coppola macht in seiner *Introduction au cinéma de Guy Debord* auf die Analogien solcher Motive und den Metaphern des Überlaufens - auf Französisch: déborder - aufmerksam. Debord bedient sich gleich zu Beginn seines Films der Bewegung der Standbilder zwischen Totale und Nahsicht um so die Kommunikation seiner Theorie zu dynamisieren.⁴⁶⁸ Jene sich auf der Tischplatte ausbreitenden Pfützen figurieren, darin den Flecken Jorns in *Mémoires* vergleichbar, als amorphe Zeichen für die im Kommentar angesprochenen oftmals unbewussten Handlungen, die in jedem Augenblick Gruppen und Individuen zu Ergebnissen führen, die sie nicht bezweckt hatten.⁴⁶⁹ An solchen Stellen kommen Bild und Kommentar zu einer inhaltlichen Deckung, die als kommunikative Bresche produktiv wirkt.

⁴⁶⁷ Vgl. Debord. *Gegen den Film*: Abb.en S. 83.

⁴⁶⁸ Vgl. Coppola. *Introduction*: 82 - 83.

⁴⁶⁹ Vgl. Debord. *Gegen den Film*: Abb.en und Kommentar S. 83.

Critique de la séparation

Das Thema des Verlusts authentischer Kommunikation macht *Sur le passage* und *Critique de la séparation* (Deutsch: *Kritik der Trennung*), Debords darauffolgenden Kurzfilm von 1961, der im Herbst 1960 gedreht und geschnitten wurde, zu *Pendants*. Formalästhetisch wird dieser Bezug durch das wiederholte Selbstzitat der weißen Leinwand in *Über den Durchgang* und einigen schwarzen Sequenzen in *Kritik der Trennung* sinnfällig. Debords dritter Film beklagt die "Trennung", welche durch die gesellschaftliche Ordnung aufgeherrscht wird. Durch die Verwendung der Stilmittel seines Debutfilms *Hurléments* wird daran gemahnt, diesem Zustand sprachlich, das heißt mit den bereits erprobten und permanent weiter zu entwickelnden rhetorischen Mitteln, entgegen zu wirken. Im Wortlaut des Titels klingt aber auch bereits die Absage an den Film durch, der eine Täuschung des Betrachters ist. Der Zuschauer habe die ihm vorgesetzte Scheinrealität längst als Realität verinnerlicht. Nach *Kritik der Trennung* sollte Debord fast eineinhalb Jahrzehnte lang keinen weiteren Film mehr machen.

Inzwischen war 1960 unter anderem Jean-Luc Godards erster Langfilm *À bout de souffle* erschienen; ein sofort international stilbildender Liebesfilm im Gewand des beliebten Gangstergenres. Gleichmaßen eine mit filmerischen Konventionen brechende Hommage an den klassischen amerikanischen Film Noir. Eine neue Klasse an Stars eroberte in Person von Jean Seberg und Jean-Paul Belmondo die Leinwand. Belmondo brachte die Coolness von Humphrey Bogart, vor dessen Filmplakat er in der Rolle des kleinen Ganoven Michel narzisstisch posiert, zumindest in der Filmhandlung auf Pariser Straßenniveau. Wo sich seine Gebärden den mittlerweile modisch gewordenen Diskussionen der Existenzialisten und der aktuellen Literaturstars wie Françoise Sagan verbanden. Wie vor dem Spiegel einer stets präsenten Filmkamera imitierte Attitüden sind die zeitgenössische Form zwischenmenschlicher Kommunikation - so eines der unterschwelligen soziologischen Themen, die Godard verhandelt. Wiederholt wenden sich seine Hauptdarsteller aus der Handlung heraus direkt an das Kinopublikum und verdeutlichen damit unmissverständlich, dass es sich bei ihnen um Schauspieler in ihren Rollen handelt. Debords Protagonisten halten in *Über den Durchgang* Kameraklappen ins Bild, wodurch die Grenzen zwischen Milieudokumentation und Schauspiel verwischen. Beziehungsweise verstecken sich die Akteure sogar hinter den Szenenklappen, als ob ihnen angesichts der Filmutensilien plötzlich bewusstwürde, dass die Zeit unschuldiger Herumtreiberei jetzt vorbei ist. Es ist das Bedürfnis nach ihm, welches den Star erzeugt, verlautet dazu der Kommentar auf der Tonspur. Das gestische Vokabular seiner Schauspieler wiederum geht im Kinokonzept Godards nicht nur von einer Person auf die andere über. Mittels

Gebärden wird oft eine bildliche Brücke von einem inhaltlichen Zusammenhang zu einem anderen geschlagen, von einer Realitätsebene zur anderen Dimension überführt, mithin ein Diskurs angefacht.

Erneut werden in Debords dritten Film die Jahre von Saint Germain de Près heraufbeschworen als jener Augenblick, da ein anderes Leben vielleicht möglich war. Dieses Abenteuer hat aber ein für alle Mal stattgefunden. Es ist auch nicht adäquat zu vermitteln. Die Qualität der Kommunikation dieser vergangenen Tage, so überformt sie dargestellt wird, erscheint allerdings fast noch greifbar. In Godards Erfolgsfilm ist das bereits fernere Erinnerung. Das Quartier Latin ist 1960 allenfalls noch ein Ort, an dem vormaliges Amusement touristisch und somit schal geworden ist. Die zentrale Handlung von *Außer Atem* ist auf dem rechten Seineufer verortet.

Eine wichtige Rolle spielen auch im aktuellen Kurzfilm Debords die Milieubilder von Paris. Die Kamera umkreist zunächst eine Gruppe von Gästen auf der Terasse eines Cafés. Das Objektiv fokussiert auf Guy Debord, der eine weitere kurzhaarige, sehr blonde und sehr junge Frau, die Schriftstellerin und zeitweilige Schauspielerin Caroline Rittener, anspricht. Bernstein hat sie in ihrem Roman *Alle Pferde des Königs* als wie ein Musterknabe oder englischer Internatsschüler gekleidetes ‚reizendes Tierchen‘ portraitiert. Ritteners an den Tag gelegte Unbeholfenheit sei einstudiert und berechnend. Genau das mache aber ihren spezifischen Reiz und ihre Anziehungskraft aus. Die Unsicherheit stünde ihr gut als Zeichen des mangelnden Bewusstseins ihrer Kreise.⁴⁷⁰ Debords ‚sexuelles Beuteschema‘, so legt Bernstein in der Fiktion einer Affäre ihres Romanehemanns nahe, richtet sich auf jene bürgerliche Klasse, die es zu erobern und ‚umzupolen‘ gilt. Indes handelt der durchwegs monoton gesprochene Kommentar, den Debord diesmal alleine vorträgt, von Dingen, die man anstrebte, aber nicht erreicht hat.⁴⁷¹ Anhand der einmontierten Comic-Zeichnung, in der eine attraktive Blondine ihren Jeep im Schlamm festgefahren-, sprichwörtlich also die Karre in den Dreck gesetzt hat, wird die Frage nach dem ‚verlorenen Projekt‘ gestellt. Dem Mangel an Kommunikation wird die Verantwortung für diesen Verlust zugeschoben. Kontinuierlich formuliert Debord seine Sprachkritik am Beispiel des Films, der "[...] eine dramatische oder dokumentarische falsche, isolierte Kohärenz als Ersatz für eine fehlende Kommunikation und Aktivität" anbietet.⁴⁷²

⁴⁷⁰ Vgl. die Schilderungen von Carole in: Bernstein. *Alle Pferde des Königs*: insbesondere 11 – 16.

⁴⁷¹ Vgl. Debord. *Gegen den Film*: Abb.en S. 130 - 131.

⁴⁷² Debord. "Kritik der Trennung": 92.



52 Die Karre steckt im Dreck. Comic-Frame.

Seine theoretischen Reflexionen über die toten Punkte und die verlorenen Augenblicke der Kommunikation sind bebildert mit "Postkartenlandschaften" der Stadt Paris, die allein von der "zwischen jedem und allen organisierten Distanz"⁴⁷³ zeugen. Zu sehen gibt es Aufnahmen von städtischen Wahrzeichen, wie sie Besucher schon tausendfach mit ihren Kameras geknipst haben. Diese recht konstant bleibende Auswahl an Souvenirs trägt dazu bei, Vorlieben abzulesen und zu prägen. Das Ensemble Pariser Sensationen, welche man auf keinen Fall verpassen darf, repräsentiert sicher verankerte, sozusagen ewig-gültige Werte. Bezeichnenderweise fehlt der Mythos vom revolutionären Paris, wie ihn *Sur le passage* in den leitmotivisch eingesetzten Bildern von Straßenkämpfen in anderen Großstädten evoziert, in dieser Galerie der Sehenswürdigkeiten.⁴⁷⁴ Die Anhäufung von Mächten und technischen Möglichkeiten, wie sie durch Nachrichtenbilder vom Abschuss einer Weltraumrakete symbolisiert werden, steht dem mangelnden Vermögen der Menschen gegenüber, sich diese Mächte als ihre eigenen anzueignen.⁴⁷⁵

Ist der Vortragsstil des Films zunächst und erneut eher elegisch, so wird die Narration bald durch eine Reihe von Motiven, welche die Kraft der Veränderung thematisieren, dynamisiert. Der wechselhafte und rasante Lauf einer Flipperkugel und die entwendeten Standbilder eines Ritterfilms, die signifikant zwischen Fotos von Situationisten geschnitten sind, beziehen sich auf das Abenteuer einer Kritik an der Totalität des Lebens, das die Situationisten gegenwärtig Unitären Urbanismus nennen.⁴⁷⁶ Robert Wagner, der US-amerikanische Filmschauspieler in

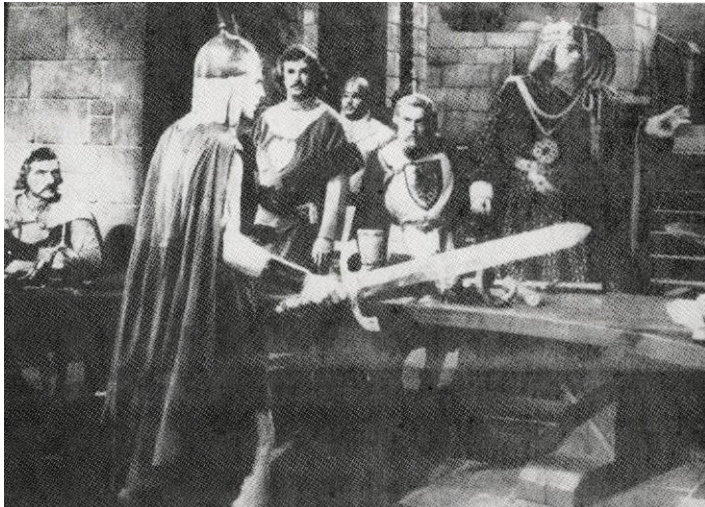
⁴⁷³ Debord. "Kritik der Trennung": 94 sowie Abb.en S. 132. Zu sehen sind eine Luftaufnahme der Place de la Concorde, sowie ein Panorama der Seine von einer Brücke aus betrachtet.

⁴⁷⁴ Diese Formulierungen verdanke ich dem Essay von: Agulhon, Maurice. „Paris: Durchquerung von Ost nach West“. In: Nora, Pierre. *Erinnerungsorte Frankreichs*. München. Verlag C. H. Beck, 2005: 517 – 518.

⁴⁷⁵ Vgl. Kommentar in: *Gegen den Film*: 95 - 97.

⁴⁷⁶ Einige Interpreten haben auf die Konzeption der situationistischen Karten verwiesen, deren "plaques tournantes", sowie die Pfeile und Richtungsvektoren der Aleatorik und Dynamik eines Flipperspiels ähneln. Gemäß seiner Analogie zum Dérive sei darauf hingewiesen, dass das Flippern seine Faszination vor allem aus

seiner Rolle des hitzköpfigen, jugendlichen Kämpen Prinz Eisenherz eine zweckentfremdete Identifikationsfigur der Situationisten par excellence,⁴⁷⁷ fordert vor den Augen des weisen König Artus und der verblüfft aufgesprungenen Ritter der Tafelrunde den Hochverräter Ritter Braque zur Vergeltung seiner Verbrechen durch das Schwert heraus.⁴⁷⁸ In der gezeigten Detailaufnahme dieses Filmstills aus dem Jahr 1954 stehen sich die Kontrahenten dann mit blank gezogenen Waffen bedrohlich gegenüber.



53 Standbild aus *Prinz Eisenherz*. Konflikt.

Jeder Versuch der Usurpation zieht historisch unvermeidlich einen gerechten Akt der Sühne nach sich; so die Chiffre dieses Motivs, wie sie sich sowohl auf das situationistische Sprachprojekt als auch konkret auf die Regelung der internen Angelegenheiten der S.I. anwenden lässt.

Leitmotivisch eingebendete Aufnahmen des Flipperspiels zeigen immer den Moment des 'Tilt', das heißt den Augenblick, da der Apparat die zu heftige physische Beeinflussung des Spielers auf den Lauf der Kugel plötzlich mit seinem Ausfall ‚bestraft‘. Der Mechanismus funktioniert nicht mehr. Wiewohl der silberne Ball noch im Spiel ist, kann der Spieler nicht länger agieren, da die Flipperhebel blockieren. In einem Aufsatz über die Filme Debords deutet Thomas Y. Levin dieses mögliche abrupte Ende des versierten Flipperspiels als Metapher für das riskante Spiel der politischen Widersacher und Weltanschauungen in Zeiten des Kalten Kriegs. "[...] Debord 'tilts' the spectacle and thereby violently brings to a halt a game marked by

der stets durch den Verlust der Kugel gefährdeten-, relativ kurzen Dauer gewinnt, die durch die besonderen Fertigkeiten eines Spielers rauschhaft verlängert werden kann.

⁴⁷⁷ Die vielen Anspielungen auf ritterliche Tugenden spiegeln eine Sehnsucht nach Gerechtigkeit sowie nach einem ganzheitlichen und leidenschaftlichen Leben, nach heroischen Konflikten etc. wider.

⁴⁷⁸ Vgl. Debord. *Gegen den Film*: Abb. S. 133. Es handelt sich um den Film *Prinz Eisenherz / Prince Valiant*, der 1954 nach der Comic-Vorlage von 20th Century Fox herausgebracht wurde.

nonintervention or seperation.⁴⁷⁹ Wochenschauaufnahmen zeigen infolge ein Treffen zwischen Nikita Chruschtschow und Charles de Gaulle. Darauf wird de Gaulle von Dwight D. Eisenhower empfangen. In der nächsten Aufnahme spricht dann der amerikanische Präsident mit dem Papst. Bilder und Figuren, die im Kurzfilm aufleuchten wie die belohnenden Symbole eines Flipperautomaten, wenn die Kugel entsprechende Ziele trifft. Auf einem weiteren Dokument umarmt der Republikaner ‚Ike‘ den faschistischen Diktator Franco. Der Machthaberreigen wird jäh unterbrochen durch Reportageaufnahmen einer Demonstration von Farbigen im Kongo. Im Kommentar zu diesen Bildern wird die Machtrepräsentation politischer Führer im Film folgendermaßen angeschnitten:

Der Sektor der Führer ist gerade der des Spektakels, Der Film paßt ihnen gut. Übrigens bietet der Film überall exemplarische Verhaltensweisen an, er macht Helden nach demselben alten Vorbild wie diese, aus allem, was er berührt. Doch wird jedes bestehende Gleichgewicht jedesmal wieder in Frage gestellt, wenn unbekannte Menschen versuchen, anders zu leben.⁴⁸⁰

Debord führt also durchaus einen Bruch oder Tilt in diesem Spiel ein, der sich vor allem auf die Passivität der Zuschauer bezieht, die selbst entsprechende Bilder wie die Wochenschauaufnahmen von politischen Aufständen konsumieren. Selbstreflexivität wäre die Voraussetzung etwas an dieser stumpf hinnehmenden Haltung zu ändern. Jedoch: "Man steht außerhalb dessen, wie gegenüber einem zusätzlichen Spektakel. Wir werden hiervon durch unsere eigene Nicht-Einmischung getrennt."⁴⁸¹

Das Flipperspiel, in seiner Bemühung den schnellen Lauf des Spielgeräts möglichst günstig zu beeinflussen, dabei hohe Punktzahlen zu erzielen, sowie das Ende der Vorführung möglichst lange und geschickt hinauszuzögern, ist ein prägnantes Bild für das Vorgehen einer Avantgardeformation auf unerforshtem Gelände. Fast surreal wirken die Filmaufnahmen einer berittenen Einheit von Soldaten, die im Schrittempo eine Pariser Straßenkreuzung passieren. Die Kavallerie trägt historische Uniformen. Autofahrer müssen warten bis die prunkvolle Gruppierung gemächlich vorbeigezogen ist. Auch diese Szene handelt von Brüchen sowohl der Seherfahrung als auch des ansonsten hektischen Großstadtverkehrs. Verständlicher wird die Sequenz, wenn man mit der Bildrhetorik von Debords und Jorns Erinnerungsbuch vertraut ist. Die Metaphorik von aufgesessenen Kampfverbänden wird in allen zukünftigen Filmen Debords eine Rolle spielen. Gestreckter Galopp auf freiem Feld ist und bleibt Debords bevorzugte

⁴⁷⁹ Vgl. Levin, Thomas Y.. "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord". In: Mc Donough, Tom (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 371 - 372.

⁴⁸⁰ Debord. *Gegen den Film*: 108 - 109.

⁴⁸¹ Debord. *Gegen den Film*: 110.

Gangart. Attacken, wie er sie liebte, sind aber nicht jederzeit möglich und konditionell kaum lange durchzuhalten.

Zurück zum Flipperspiel: Angstlust und Regression, sowie die Bereitschaft sich selbstvergessen dem flüchtigen Thrill hinzugeben, sind die psychologischen Determinanten, welche über Erfolg und Misserfolg bei diesem Schauspiel mit kaum zu kalkulierender Abstoßung von Objekten/Hindernissen entscheiden. Unter ästhetischen Aspekten betrachtet, erzeugt die rapide Durchquerung freier Räume verwirrende Bewegungsmuster. Die psychogeographischen Karten Debords und Jorns, wie sie im vorhergehenden Kapitel verhandelt wurden, weisen übrigens vergleichbare Patterns auf, welche durch Vektoren Pfeile in suggestive Bewegung versetzt werden. In Bezug auf die Kunsttheorie Asger Jorns zieht McKenzie Wark den schlüssigen Vergleich zwischen dem Flipperspiel und einem sogenannten Galtonbrett, bei welchem unkalkulierbar ist, wie eine fallende Kugel durch unterschiedliche Hindernisse abgelenkt wird und in welches Fach sie letzten Endes gerät.⁴⁸² Hinsichtlich der Aleatorik ist das Galtonbrett dem Flipperspiel vergleichbar; abzüglich des Spasses, den die Selbstverlorenheit des Spielens mit sich bringt.⁴⁸³ Solche Versuchsanordnungen und Alltagsabenteuer sind sowohl lust- als auch angstbesetzt. Um den Mut zum Wagnis in die Leere vorzudringen von der Tendenz sich sichernd an Objekte im Raum zu klammern zu unterscheiden, prägte der Psychologe Michael Balint 1959 das Begriffspaar Philobatismus und Oknophilie. Wie auch immer: am Ende streikt der Mechanismus oder man hat auf andere Weise alle Kugeln verloren, dabei vielleicht aber an Reputation als Zocker gewonnen. Auch beim Umherschweifen durch das nächtliche Paris vermochte man Achtungserfolge einzuheimsen. Allein schon der Nervenkitzel war die Erfahrung der Niederlage, beziehungsweise des Endes eines urbanen Streifzuges wert. Flippern ist das Übungsspiel par excellence, bei dem man nicht gegen die Apparatur und wider die Schwerkraft gewinnen-, aber als Wette gegen die Wahrscheinlichkeit sein ‚Leben‘ verlängern und enorme Punktkonten erwirtschaften kann. So lange man im Rausch die Kontrolle behält. Man schaut zum ‚Pinball-Wizard‘, der seine Geschicklichkeit immer wieder aufs Neue beweist, auf wie zu einem Jahrmarkt- oder Zirkusakrobaten, der sich aufgrund seiner an trainierten Fähigkeiten von der Erde oder noch unsichereren Objekten auf unwahrscheinliche Weise entfernt.⁴⁸⁴

⁴⁸² Vgl. Wark. *50 Years of Recuperation*: 20.

⁴⁸³ Die Zeichnung eines Galtonbretts ist tatsächlich dann auf einem Flugblatt von 1962 wiedergegeben. Ein ironischer „Wegweiser für das Umherschweifen“. Vgl. *Situationistische Internationale Bd. 1*: 313.

⁴⁸⁴ Den Gedankengang verdanke ich zu gleichen Teilen der 1959 erstmals erschienenen Studie des Psychoanalytikers Michael Balint. *Angstlust und Regression*. Stuttgart. Klett Cotta, 1999: 23 – 27, Nietzsches Figur und Demonstration des Seiltänzers in *Also sprach Zarathustra*, sowie dem Song *Pinball Wizard* der Rockgruppe The Who. Deren Rockoper *Tommy* war 1969 das erste Musikalbum der Popgeschichte, welchem ein erzählerisches Gesamtkonzept zugrunde lag. Die Geschichte zeichnet den messianische Züge tragenden Aufstieg

Ausnahmslos jeder in erster Linie künstlerisch intendierte Ausdruck befördert lediglich die Passivität, deren Ausdrücke Staunen mit offenem Mund, frenetischer Applaus, Devotion und Anbetung sind. "Es ist angemessen, das Gedächtnis der Kunst zu zerstören. Die Konvention ihrer Kommunikation zugrunde zu richten. Ihre Verehrer zu demoralisieren. Was für eine Arbeit!"⁴⁸⁵ Solch ein Kommentar zielt ins Zentrum des aktuellen Konflikts in der Situationistischen Internationale. Verhandelt werden die zukünftigen Projekte der Truppe, die im Widerstand gegen die falsche Kohärenz kämpfen sollen. Der Weg der Kunst aber ist versperrt. Ein vom Sturm abgebrochener Baum blockiert in einem weiteren von Debord verwendeten Wochenschaubericht die Straße. Da noch nicht alles ausdiskutiert ist unterbricht sich der Film kurz darauf mit der Frage "qui resistera?" – "Wer wird Widerstand leisten? Man muß weitergehen als diese partielle Niederlage. Natürlich. Und wie?"⁴⁸⁶ Dem Filmemacher schwebt bereits eine Fortsetzung des Themas vor; eine Art "Serie" von Dokumentarfilmen, die den komplizierter werdenden Bedingungen des Problems gerecht werden würde.

Man muß andere Mittel ergreifen. Genauso wie es keinen tiefen Grund für den Beginn dieser schlecht gestalteten Botschaft gab, gibt es auch keinen für ihr Ende. Ich habe kaum begonnen, Ihnen verständlich zu machen, daß ich dieses Spiel nicht spielen will.⁴⁸⁷

In einem Travelling entfernt sich die Kamera langsam von einem Foto Debords in Nahaufnahme. In der Art, wie er auf diesem Bild mit dem Daumen über den Mund fährt, mag man die laszive Geste Belmondos in *À bout de souffle* wiedererkennen, welche den Film Godards leitmotivisch durchzieht. In Verbindung zu dieser vom Situationisten parodierten Gebärde zwischen plumper Annäherung und Selbstbestätigung der eigenen Attraktion wird die Filmbeziehung zur kurzhaarigen Caroline Rittener zu einer Replik auf die Beziehung des ebenfalls ungleichen Paares Seberg/Belmondo. Beider Rollen ist einbeschrieben, dass sie vor allem von der Kamera und dem Filmpublikum verehrt werden wollen. Die Eigenliebe der Stars wächst mit jeder Minute Leinwandpräsenz. Es wurde gesagt, dass Godards Protagonisten allzeit so agieren, *als ob* sie in einem Film mitspielten. Niemals lässt der Regisseur die Illusion aufkommen, dass man in erster Linie einer *Amour fou* oder dem Werdegang eines Ganoven folgt. In dieser Hinsicht ähnlich verfährt Bernstein mit dem Personal ihrer Novelle, welche

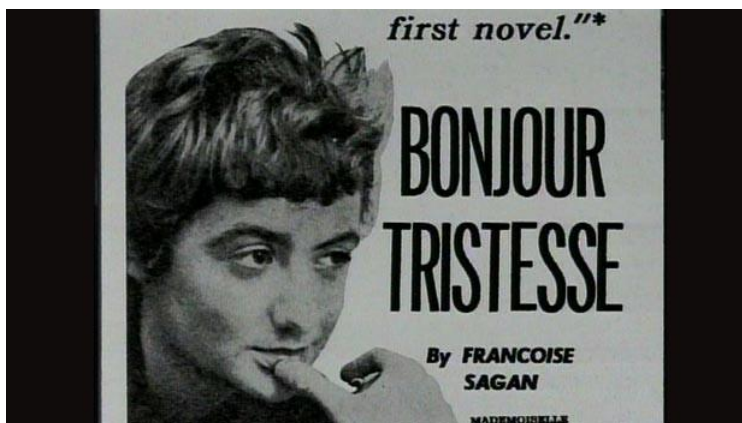
und Fall eines autistischen Flippergenies nach, dessen Verehrung als eine Art Guru ein Gleichnis auf den Ruhm zeitgenössischer Rockstars ist. Der Legende nach vergab der einflussreiche Pop-Journalist Nik Cohn, Sohn des Historikers Norman Cohn, in seiner Kritik fünf Sterne und einen Extraball, da er selbst dem 'Flipperfieber' verfallen war.

⁴⁸⁵ Debord. *Gegen den Film*: 120.

⁴⁸⁶ Debord. *Gegen den Film*: 126 - 127.

⁴⁸⁷ Debord. *Gegen den Film*: 128 - 129.

zeitlich zwischen dem Spielfilm des Schweizers und dem ersten der beiden zugehörigen Kurzfilme ihres Ehemanns einzuordnen ist. Ihr Mädchen „Carole“ posiert die meiste Zeit so gelenkig reizend, dass man geneigt sein müsste den „Carole-Fanclub“ zu gründen.⁴⁸⁸ Bernsteins Figuren heißen wie Roman-Charaktere oder „neumodische Helden“. Sie verhalten sich auch jeweils so, als gebe es dafür einen festen Plan, den sie im Buch nur noch zu erfüllen hätten. Beispielsweise werden sie von ihrer Erfinderin in die Ferien an der Cote d’Azur geschickt, weil die Autorin findet, es sei doch eine fabelhafte Idee für Romanfiguren auch einmal dort Urlaub zu machen, wo es so schön ist. Die Bindung ins Netz promiskuitiver Beziehungen wird in Bernsteins Erzählung dort etwas gelockert, wo von einem Skandal in Holland die Rede ist, den „Gilles“ (aka Debord) geplant hat. Die geplatzte Ausstellung im Amsterdamer Stedelijk 1959 ist ein nicht konkretisierter Nebenschauplatz. Dieser „Skandal in einem Museum“ spielte in der Realität, nicht bloß in der Fiktion. Bernsteins Text gibt keine erklärenden Hinweise auf diese kürzlich stattgefundenene Aktion. Ist man neugierig geworden und will mehr darüber erfahren, muss man das Buch beiseitelegen und andere Quellen konsultieren.



54 Treffer Google-Bildersuche „Sagan“.

Auf einem der bekanntesten Porträtfotos posiert die junge Literatin Françoise Sagan, von Godard mit dem Kurzhaarschnitt Sebergs und der während einer Pressekonferenz mit dem Regisseur Jean-Pierre Melville von ihr gestellten Frage „Lieben Sie Brahms?“ als Doppelgängerin in den Film eingeführt, mit an die Unterlippe gelegten Daumen. Exakt dieses Bild fand Verwendung als Coverfoto für eine englische Übersetzung ihres Debutromans *Bonjour Tristesse* von 1954. Dieser weltweit millionenfach verkaufte Bestseller wurde 1958 seinerseits bereits vom Starregisseur Otto Preminger in den USA verfilmt. Godard präparierte ebendiese Geste für seinen Spielfilm aus dem ihm zur Verfügung stehenden öffentlich

⁴⁸⁸ Vgl. Bernstein. *Alle Pferde des Königs*:53. Carole macht im Urlaub geradezu eine Wissenschaft aus den Posen, in die man sich am Strand werfen kann.

zugänglichen Bildmaterial heraus und rücküberführte sie vom Ausdruck eines neuen weiblichen Selbstbewusstseins (das Selbstbewusstsein von Sagan) zum Zeichen männlicher Selbstunsicherheit. Seine Getriebenheit macht einen Gutteil des spezifischen groben Charmes und der Erotik des Hauptdarstellers Belmondo aus. Michels Flucht in den Nihilismus, die mehr der Treue zu seiner einstudierten Pose denn einer Haltung geschuldet ist, begründet seinen Untergang. Viel mehr an Persönlichkeit hat der narzistische Gauner nicht anzubieten. Lediglich eine dem Kino abgekupferte Rolle, die er zunächst eitel durchdekliniert, welche ihn aber bald überfordert. Er will dann auch einen Filmtod sterben um endlich seine Ruhe zu haben vor den unkontrollierbaren Ereignissen, die Godard über ihm zusammenschwappen lässt. Der Regisseur löst seine Sehnsucht ein, weil er das Script verantwortet. Die Geste Michels aber dauert fort. Am Ende des Films ist es seine amerikanische Geliebte, die sie dem Niedergeschossenen ‚abnimmt‘ und über den Film hinaus weiterträgt um gesellschaftlich zu wirken. Die Daumen-Geste, wie sie Debord signifikanterweise für das letzte Bild seines Films übernimmt, gewinnt an Substanz, wenn man sie auch im Licht der strategisch auf dem Markt platzierten Romanparodie Bernsteins betrachtet. Man pflöpft sophistisch auf der Rezeptur, Machart, sowie auf einzelne einprägsame Bilder kultureller Erfolgsprodukte auf und macht so die Starwaren auf dem Markt als Trojanische Pferde für andere Absichten ‚scharf‘. Wen solches Vorgehen fasziniert und wer das verinnerlicht, sieht die Welt vor allem als Materialfülle für Umkodierungsangebote. Verfügung, Meisterschaft oder Herrschaft über die Bilder und Begriffe steht zur Debatte; nicht nur in den Werken der Nouvelle Vague, die in erster Linie als Kinofilme rezipiert werden. Die kulturellen Akteure vervielfachen sich, weil es plötzlich so einfach ist auch ein bisschen delinquent zu sein. Überall sind jetzt Doppelgänger und Rekuperateure am Werk; bereit den abgedunkelten Raum einer Kinovorführung zu verlassen und durch die Stadt zu rasen. Das dialektische Muster ist erkennbar und kann aufgeklärt werden, sobald andere mit vergleichbaren Ideen an die Öffentlichkeit drängen. André Bertrand, im Mai 68 dann als phantasievoller Muralist in der „Nacht der Barrikaden“ zugegen, wird mit einem Abstand von sechs Jahren einen Dialog aus Bernsteins Roman Eins zu Eins aufgreifen und ihn ins Zentrum einer anderen propagandistischen Werkkategorie und eines Skandals in Straßburg stellen. Der letzte Abschnitt des folgenden vierten Kapitels handelt davon.

Über das finale Bild von *Kritik der Trennung* ist der Untertitel geblendet "FORTSETZUNG FOLGT". Welches waren die erzieherischen Maßnahmen, die Debord hier ankündigte und wie wurden sie strategisch in die Gruppenaktivität und an die Theorie der S.I. gebunden? Wie verbreitete sich die Basis der Situationisten?

IV. HIC RHODUS, HIC SALTA!

1. Theoretische Einflüsse und weltanschauliche Interdependenzen: *Socialisme ou Barbarie* und Henri Lefebvre

Ende September 1959 war eine Delegation der Situationisten, die zuvor vom 24. bis zum 28. Tag des Monats in London ihre 4. Konferenz abhielten, eingeladen, in den Räumen des ICA einen Vortrag in eigener Sache zu halten. Bereits 1957 hatte am gleichen Ort eine aufsehenerregende Vorführung von *Hurléments en faveur de Sade* stattgefunden, die das englische Publikum neugierig auf die noch unverbrauchte Avantgarde gemacht hatte.⁴⁸⁹ Binnen zweieinhalb Jahren, die seit ihrer Gründung vergangen waren, war es der S.I. gelungen mit ihren Manifestationen, den regelmäßig stattfindenden Kongressen sowie mit diversen Ausstellungen, Projekten, Publikationen und Skandalen in fast allen Kunstzentren Westeuropas Präsenz zu beweisen und so das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit auf sich zu lenken.

Der in London referierende belgische Situationist Maurice Wyckaert, so geht die Legende, präsentierte sich dem Auditorium sichtlich angetrunken. Sein hegelianischer Jargon schien nicht nur aufgrund der schweren Zunge und der trennenden Sprachbarriere, sondern auch inhaltlich nur schwer verständlich zu sein. Derart provozierte er die wohl nur berechtigte Frage der irritierten Zuhörer, was es denn nun eigentlich mit diesem "Situationismus" auf sich habe. Seine aufgebrachte Antwort, dass es keinen "Situationismus" gebe, schloss Wyckaert mit einer prahlerischen Sentenz, die - zumindest in diesem einen Punkt unmissverständlich - einen Vorsprung postulierte. Die distanzierte Haltung der S.I. zum ‚verständnislosen‘ Rest der Welt, verbindet sich in seiner Formulierung mit der Warnung an diejenigen, die hinter der Geschichte zurückbleiben, wie man das seinerzeit pointierte. "The situationists, whose judges you perhaps imagine yourselves to be, will one day judge you. We are waiting for you at the turning."⁴⁹⁰

Die ereignisreiche Periode an der Schwelle zu den Sechziger Jahren war nicht nur für die Geschehnisse der S.I. von Bedeutung. Auf vielen gesellschaftlichen Gebieten, sowohl in der internationalen Politik aber eben auch in der Kunst, wurden Weichen gestellt, die über den zukünftigen jeweiligen Kurs entschieden. Außen- wie innenpolitisch sah sich Frankreich nach der faktischen Machtübernahme de Gaulles, welcher infolge eines Referendums als

⁴⁸⁹ Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 344. Die Umstände einer weiteren im ICA stattfindenden Vorführung im Jahr 1960 wurden von dem Kunsthistoriker Guy Atkins ausführlich als erregte Atmosphäre beschrieben. Vgl. Marcus: 344.

⁴⁹⁰ Die Darstellung folgt Hussey, Andrew. *The Game of War: the Life and Death of Guy Debord*: 159.

Staatspräsident der 5. Republik mit zusätzlichen Kompetenzen und größerer Machtfülle ausgestattet wurde, nach wie vor vom eskalierenden Algerienkonflikt herausgefordert. Als Folge der inneren Widersprüche einer Kolonialmachtpolitik, deren Befürworter sich sträubten ihrem schwindenden Einfluss in Nordafrika Rechnung zu tragen, sah sich das Land mit einer Schwemme der Zuwanderung konfrontiert, welche die Konflikte des Freiheitskampfes des algerischen Volkes bis in seine Hauptstadt und somit ins Herz von Staat und Nation trug. Die Unabhängigkeitsbestrebungen vieler afrikanischer Staaten⁴⁹¹ verbanden sich durch die Migrationsbewegungen nach Europa zwangsläufig dem schwelenden Systemgegensatz zwischen Ost und West, der im sich zuspitzenden Kalten Krieg eine Fortsetzung erfuhr. Die von den politischen und wirtschaftlichen Claqueuren und Profiteuren dieser allgegenwärtigen Krisensituation geschickt geschürten und dramatisierten Ängste der westlichen Welt konnten auf den Nenner "Kommunismus" ist gleich "Weltrevolution" gebracht werden.⁴⁹²

Vor allem in den künstlerischen Versuchen zwischen 1957 und 1960, den situationistischen Einfluss auf die Gegenwartskultur, sowie die Inspirationen und verhandelten Themen für diese Intervention zu kartographieren, kommen die Ambivalenzen und bestimmenden externen und internen Konflikte dieser Entwicklungsetappe deutlich zum Ausdruck. Ob das Gebiet, auf welchem man operierte, dabei offen und voller Möglichkeiten wirkt, wie das in den gemeinsamen Collagen Jorns und Debords durchaus der Fall ist, oder allseitig durch unüberwindlich scheinende Grenzen beengt ist, sagt vieles über die jeweilige Wahl der Mittel, der verwendeten Materialien und einbezogenen Institutionen aus. Noch mehr aber sicherlich über die Selbsteinschätzung der verschiedenen Akteure, sowie die Rollen, welche sie in der S.I. spielen wollten, konnten und durften.

Beispielsweise in HP Zimmers schnell angefertigter Zeichnung *SPUR, 1960* präsentiert sich Westeuropa als eine durch Atlantik, Mittelmeer, Nordsee und die gestrichelte Grenze zum Ostblock klaustrophobisch zusammengedrückte Landmasse, in deren ungefähre geographischer Mitte die bayrische Landeshauptstadt München wie das Auge eines Hurrikans ausstrahlt. Es wirkt beinahe so, als stellten die mittels kompakter schwarzer Pfeile

⁴⁹¹ 1960 wird in der Dekolonisationsforschung einhellig als „Afrikanisches Jahr“ bezeichnet. 17 afrikanische Staaten wurden in die Unabhängigkeit entlassen. Die Sezession Algeriens von Frankreich folgte 1962.

⁴⁹² Der englische Historiker Eric Hobsbawm urteilt über den Systemgegensatz zwischen Ost und West, der weltpolitisch die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte, dass es eine stillschweigende Vereinbarung der beiden Supermächte gegeben habe, ihn wie einen "Kalten Frieden" zu behandeln. "Es gab nur einen Kalten Krieg, der versuchte, seiner eigenen Rhetorik gerecht zu werden (...), und keinen Krieg, in dem die grundsätzlichen Entscheidungen von Regierungen getroffen werden, sondern einen in den Schattenzonen der verschiedenen, miteinander konkurrierenden, offiziellen und inoffiziellen Geheimdienste. Ihnen war später schließlich das typischste westliche Abfallprodukt der internationalen Spannungen zu verdanken: die Spionageromane und Geschichten von Mord und Undercover-Agenten." Hobsbawm, Eric. *Das Zeitalter der Extreme: Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003: 288 - 289.

Seine Bekanntschaft mit dem Studenten Daniel Blanchard, der unter dem Pseudonym Canjuers seit 1957 Artikel für die neomarxistische Zeitschrift *Socialisme ou Barbarie* verfasste, führte dazu, dass sich Debord zwischen 1960 und 1961 regelmäßig an den Treffen der gleichnamigen Gruppe *Socialisme ou Barbarie* (im folgenden auch *SoB* genannt) beteiligte. Die Mitglieder der Organisation vertraten mehrheitlich eine rätekommunistische Position, wie sie auch Debords politischen Idealvorstellungen von einer direkten Einflussnahme des Volkes entsprach. In den Reihen von *SoB* betrachtete man die Bildung von Arbeiterräten in den ungarischen Fabriken im Oktober 1956 als beispielhaftes Phänomen. Im ungarischen Arbeiteraufstand wurden einige wenige Wochen lang die Möglichkeiten einer authentischen kommunistischen Revolution intensiv diskutiert. Bereits Anfang November zerschlug der Einmarsch sowjetischer Panzerverbände die Unabhängigkeitsbemühungen des ungarischen Volkes. Die Erinnerung an 1956 wurde in der S.I. vor allem durch den ungarischen Flüchtling Attila Kotányi wachgehalten, der den kurzen glorreichen Aufstand vor Ort erlebt hatte und Debord mit der Idee des Rätekommunismus infizierte.

SoB wurde 1949 von Cornelius Castoriadis und Claude Lefort gegründet. Bis zu ihrer endgültigen Auflösung 1965 diskutierten die Mitglieder der antistalinistischen Organisation auf den Seiten ihrer Zeitschrift über einen Weg des gesellschaftlichen Fortschritts, der in einer konkreten und sichtbaren Weiterentwicklung der Qualität des Alltagslebens beschritten werden müsste. Der Grundkonsens der Assoziierten bestand in der Auffassung, "daß die Infragestellung der kapitalistischen Verhältnisse und ihrer 'Rationalität' im Bereich der Arbeit und der Macht untrennbar war von ihrer Infragestellung in den Bereichen der Sexualität, der Erziehung und der Kultur oder des Alltagslebens".⁴⁹³ Den Übergang Frankreichs zur Etappe des modernen Kapitalismus, der nach dem ‚Staatsstreich‘ de Gaulles forciert wurde, betrachtete man nur aufgrund einer beispiellosen Tatenlosigkeit der Bevölkerung für möglich. Eine offensichtliche Regimekrise, so der Vorwurf, konnten- und wollten die Franzosen nicht als revolutionäres Moment nutzen. Infolge entwickelte sich in der französischen Gesellschaft eine Privatisierung der Individuen weiter, die im Privatleben den Konsum um des Konsums willen und im öffentlichen Leben die Organisation um ihrer selbst willen, zu den grundlegenden Merkmalen eines selbstkatalytischen bürokratischen Systems machte. Ex nihilo habe dieses System Probleme erzeugt, zu deren Lösung wiederum neue bürokratische Instanzen geschaffen wurden.⁴⁹⁴ Durch *SoB* bekam Debord einen Zugang zu den theoretischen Schriften und den Vertretern eines nicht-akademischen, 'häretischen' Marxismus, die ausgerechnet den Korpus

⁴⁹³ Castoriadis, Cornelius. *Sozialismus oder Barbarei: Analysen und Aufrufe zur kulturevolutionären Veränderung*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach: 27.

⁴⁹⁴ Vgl. Castoriadis. *Sozialismus oder Barbarei*: 33 - 37.

der Theorie des rauschebärtigen Ökonoms, die "ungeheure einbalsamierte Leiche, die gerade durch diese Einbalsamierung geschändet wurde",⁴⁹⁵ als Haupthindernis einer notwendigen Reflexion über die Probleme der Revolution ansahen. Die Totalität des Marxschen Gedankensystems, seine Philosophie und seine deterministische Geschichtstheorie sollten aufgebrochen werden, da sie in ihrer abgeschlossenen Gestalt das Wesentliche der bürgerlich-rationalistischen Welt, die es in Frage zu stellen galt, bewahrten.⁴⁹⁶ Gerade im Zugriff auf die Texte des jungen Marx, den Verfasser des *Kommunistischen Manifests*, suchten die Mitglieder von *SoB* dem Zusammenbruch der organisierten politischen Linken, mit deren Splitterorganisationen man jede Zusammenarbeit kategorisch ablehnte, dynamischere Modelle einer prospektiven Einflussnahme auf historische Entwicklungen entgegenzusetzen.⁴⁹⁷

Wenn auch Debord die limitierten Mittel einer theorieverhafteten Kritik rasch erkannte⁴⁹⁸, so war er doch fasziniert vom Glauben der Gruppe, dass Autonomie auf individueller, wie auf kollektiver Ebene der Schlüssel zu einem massiven sozialen Wandel sei. Die Theorie einer Revolution, deren Bedingung die Etablierung einer auf dem Prinzip der Selbstverwaltung begründeten Arbeitermacht anstelle des leninistischen Primats einer avantgardistischen Elitepartei ist, fand ebenso seine Zustimmung.

Solches Gedankengut steht zwischen 1960 und 1964 im Hintergrund vieler Grundsatzartikel in *internationale situationniste*.⁴⁹⁹ Die Verlagerung thematischer Schwerpunkte auf Fragen der Organisation des proletarischen Widerstands ließ vor allem die Ambition Debords und des neuen S.I.-Mitglieds Raoul Vaneigem⁵⁰⁰, eines Philosophielehrers, den Debord anlässlich einer Reise der 'Sozio-Barbaren' nach Belgien kennengelernt hatte,⁵⁰¹ deutlich werden, die S.I. aus ihren künstlerischen Anfängen in ein mehr politisches und aktivistisches Fahrwasser zu manövrieren.

⁴⁹⁵ Castoriadis. Ebenda: 37.

⁴⁹⁶ Vgl. Castoriadis: 40 - 41.

⁴⁹⁷ Vgl. Castoriadis: 53 - 55.

⁴⁹⁸ "Man kann aber nicht aus der spezialisierten Politik herauskommen, wenn man es nicht durch noch auszuprobierende Methoden schafft. Dann sinkt die Forderung nach der Beteiligung aller von einer unbedingten Notwendigkeit der Verwaltung einer wirklich neuen Organisation und späteren Gesellschaft auf die Ebene eines abstrakten und moralisierenden Wunsches." So der Wortlaut in: "Editorische Notizen" *i.s. Nr. 6 – August 1961*: 209.

⁴⁹⁹ An dieser Stelle sei vor allem auf den Aufsatz von Hastings-King verwiesen, der sich ausführlich mit dem Verhältnis beschäftigt, welches Debord und *SoB* gegenseitig unterhalten. Dort heißt es: "In den Ausgaben 4 bis 8 von *I.S.* stellte SB die Verkörperung der neuen revolutionären Bewegung dar, der sich die Situationisten verbunden fühlten und unterordneten. [...] Kann die Beziehung zu SB zunächst als unterwürfig bezeichnet werden, kehrte sich dieses Verhältnis in der dritten Phase ins Gegenteil. Sobald SB den marxistischen Bezugsrahmen verließ, sah Debord die Gruppe ausserhalb der Linken und begann sie lächerlich zu machen [...]. Debord versuchte sich selbst in den Erben der 'guten' Gruppe Socialisme ou Barbarie zu verwandeln." Hastings-King. "Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit": 96.

⁵⁰⁰ Der als Autor erstmals für das "Elementarprogramm des Büros für einen Unitären Urbanismus" in *i.s. Nr. 6* mitverantwortlich zeichnet

⁵⁰¹ Vgl. Chollet, Laurent. *Les Situationnistes: L'utopie incarnée*. Paris. Gallimard, 2004: 41.

Andrew Hussey betont in seiner detailreichen Biographie, dass Debord auf lange Sicht unter keinen Umständen gewillt war, sich der Hierarchie und der Disziplin einer anderen Organisation als der S.I. einzugliedern.⁵⁰² Nach einem gescheiterten Versuch, mit der Forderung nach einer umfassenderen kulturellen Debatte, die seiner Ansicht nach stiefmütterlich behandelt wurde, einen größeren Einfluss in jener Organisation zu gewinnen, blieb Debord bei den Diskussionen und personellen Abspaltungen von *SoB* mehr oder weniger ein interessierter Zuhörer am Rande. Folgt man der Darstellung von Stephen Hastings-King, so interessierte er sich ebenso sehr für die Entwicklung ihrer theoretischen Position, wie für den modellhaften Auflösungsprozess der Organisation infolge der kontrovers geführten Diskussionen über die Beibehaltung des Marxismus als Bezugsrahmen für das Nachdenken über die Revolution. Einige Texte in *i.s.* kommentierten diese letzte Phase von *SoB* dann später auch nicht frei von Schadenfreude.⁵⁰³ Bereits Im Mai 1961 trat Debord aus *SoB* aus, nachdem er seine Gründe vage als Fehleinschätzung der Gruppe bezüglich der praktischen Verwirklichung ihrer Ideen dargelegt hatte.⁵⁰⁴

Auf Dauer akzeptierte Debord auch nicht die akademische Autorität des seinerzeit bekanntesten marxistischen Soziologen Henri Lefebvre, mit dessen Werk und Person ihn die Übereinstimmung über den Sektor des vernachlässigten Alltagslebens einige Zeit weltanschaulich und freundschaftlich verband. Zusammen mit Edgar Morin und Roland Barthes, um hier nur die bekanntesten beteiligten Wissenschaftler zu nennen, hatte Lefebvre 1956 die Zeitschrift *Arguments* aus der Taufe gehoben. *Arguments* erweiterte den Horizont der französischen Öffentlichkeit indem der Anschluss an das unorthodoxe Denken der Neo-Marxisten Karl Korsch, Georg Lukács und Herbert Marcuse gesucht wurde. Lefebvres wissenschaftliches Hauptwerk ist *Kritik des Alltagslebens*. Der erste von drei Bänden war bereits 1946 erschienen. Zu dieser Zeit erholte sich die französische Philosophie langsam von den Schocks des Krieges und der nationalsozialistischen Okkupation. Hegelianer und Existenzialisten erhoben ihre Stimmen sowohl an den Universitäten als auch in der nichtakademischen Öffentlichkeit. Lefebvre bemühte sich in seiner Abhandlung um die Verbindung der philosophischen Theorie der "Entfremdung", wie sie Marx bei Hegel und Feuerbach vorgefunden und transformiert hatte, mit der Problematik und Analyse des Alltagslebens.⁵⁰⁵ Mit seiner großangelegten Untersuchung schlägt er den zeitlichen Bogen bis in die unmittelbare Gegenwart der frühen Sechziger Jahre. Er beschreibt darin die Manipulation

⁵⁰² Vgl. Hussey. *The Game of War*: 165.

⁵⁰³ Vgl. vor allem die Darstellung bei Hastings-King: 94 - 110.

⁵⁰⁴ Vgl. Hastings-King: 93.

⁵⁰⁵ Vgl. Lefebvre, Henri. "Einleitung zur zweiten Auflage". In: *Kritik des Alltagslebens Bd. 1*. München. Carl Hanser Verlag, 1974: 14 - 16.

des Alltagslebens durch die Auswirkungen des Neokapitalismus im Weltmaßstab. Erschöpfte sich die Idee einer Umwälzung des Alltagslebens im ersten Band noch in der Hervorhebung der im Alltäglichen immanenten Möglichkeiten, so nimmt schon der zweite Band der *Kritik des Alltagslebens* Bezug auf die inzwischen erfolgten Veränderungen, die Lefebvre - in der Reduktion des Lebens auf einen gelenkten Konsum und die Konditionierung durch Zeichen und Signale - als Verarmungsprozess schildert.⁵⁰⁶ Mit seiner Arbeit an der Bewusstseinsbildung seiner Leser zielte Lefebvre auf ein umfassenderes Modell der radikalen Umgestaltung ab. In seiner "Theorie der Momente", welche Debord auf Parallelen mit dem Begriff der "konstruierten Situation" abklopfte, offenbart er Möglichkeiten, wie das Alltägliche zum Werk werden könnte. Mit dem Ziel die Macht der Sprache wiederherzustellen, beginnt besagte Theorie mit einer Analyse der Kommunikationsbedingungen. Den Moment erfasst Lefebvre als "Ausdruck einer Geschichte", als "Teil der Geschichte des Individuums".⁵⁰⁷ Bis zu einem gewissen Punkt ist diese Geschichte das Werk des Individuums, das weder vom Gesellschaftlichen selbst, noch von anderen, größeren Werken getrennt werden kann. Im System Hegels, an welches Lefebvre via Marx anschließt, bezeichnet der Moment die großen Figuren des Bewusstseins. Insofern ist er ein Moment des dialektischen Aufstiegs zum Selbstbewusstsein. Lefebvres Theorie sieht das Moment als "eine höhere Form der Wiederholung, des Neubeginns, des erneuten Auftauchens, des Wiedererkennens gewisser bestimmbarer Beziehungen zum Anderen (oder zum Nächsten) und zu sich selbst".⁵⁰⁸ Das Moment stellt für ihn jedenfalls ein "individuelles Fest" dar, das es mit dem Alltagsleben zu vereinen gilt.⁵⁰⁹ Zum Ende des dritten Bandes der *Kritik des Alltagslebens* definiert Lefebvre das Moment dann als "Versuch zur totalen Verwirklichung einer Möglichkeit".⁵¹⁰ Das Moment schöpft seine Substanz aus dem Alltag.

Inmitten des Alltags wird jene inaugurierende Entscheidung getroffen, die das Moment konstituiert und gleichsam eröffnet. [...] gerade durch die Entscheidung wird das ferne Unmögliche zum nahen Möglichen. Für die Leidenschaft, die einer bewußt auf sich nimmt, wird gerade das Unmögliche zum Kriterium der Möglichkeit.⁵¹¹

Mit der Entscheidung nimmt man das Risiko des Scheiterns am Ende auf sich, das den "großartigen Lauf des Moments unweigerlich beschließt".⁵¹² Der Augenblick des Scheiterns

⁵⁰⁶ Vgl. Lefebvre, Henri. "Vorwort zur deutschen Ausgabe" in: *Kritik des Alltagslebens Bd. 1*, 1974: 10 - 11.

⁵⁰⁷ Lefebvre. *Kritik des Alltagslebens Bd. 3*: 180.

⁵⁰⁸ Lefebvre. *Kritik des Alltagslebens Bd. 3*: 180

⁵⁰⁹ Lefebvre. *Kritik*: 184.

⁵¹⁰ Lefebvre. *Kritik*: 184.

⁵¹¹ Lefebvre. *Kritik*: 187.

⁵¹² Lefebvre. *Kritik*: 187.

situier das Drama. Man dürfe allerdings nicht von vornherein vom Scheitern ausgehen, sondern vom Versuch, dem es unweigerlich folgt. "Wenn es Aufstieg und Fall, Anfang und Ende gibt, so ist das Tragische im wirklichen Moment stets allgegenwärtig. Die Vollendung des Moments ist zugleich sein Verlust."⁵¹³ Als Resultat einer Entscheidung und einer Wahl schafft das Moment Situationen. Es verdichtet sie, weil es sie effektiv verbindet. Sobald ein bewusstes Wesen ein Moment versucht, geht es um eine angenommene Reihe von notwendigen Gliederungen in Zeit und Raum; folglich um eine Art soziales Experiment. Erst die Entscheidung gibt der intensiv erlebten Gegenwart den Inhalt eines gewollten Abenteuers, wodurch die Situation entsteht.⁵¹⁴

Die Theorien Lefebvres und Debords zum Moment und zur Situation kommen dort fast vollends zur Deckung, wo es um die Frage geht, ob auch die Kontemplation ein Moment darstellt. Der Seher oder Voyeur, wie Lefebvre den passiven Zuschauer Debords nennt, zieht seine Kraft und sein Interesse daraus, dass er ausserhalb dessen ist, was die Leute im Alltagsleben interessiert.

Hier beginnt das Scheitern gleich am Anfang, und es ist kein tragisches Scheitern, sondern eine Posse. Der reine, körperlose Blick, der so scharf ist, daß er die Körper der Anderen durchdringt (oder zu durchdringen meint), ist ein lächerliches Schauspiel unserer Epoche. Subjektiv durchdringend und klarsichtig, ist dieser Blick objektiv selber Teil einer Welt, in der alles für alle Spektakel wird, ohne lebendige Teilhabe. Und genau dieser Situation ist sich der reine Betrachter nicht bewußt. Seine Blindheit verurteilt ihn.⁵¹⁵

Lefebvre heftete sich später selbst das Verdienst an, mit seinen Texten eine Periode der radikalen Negation in Frankreich eingeleitet zu haben, die durch die Verkettung mit den richtungsweisenden politischen und gesellschaftlichen Ereignissen der Fünfziger und Sechziger Jahre einen revolutionären Nachdruck bekommen habe. Als beispielhaft für eine synkretistische Weltanschauung charakterisierte er 1974, aus der Sicht des in seiner Deutungskompetenz empfindlich gekränkten Soziologen und Historikers zurückblickend, hingegen den "Situationismus" als "eine sonderbare Mischung aus Mystifikation, Rhetorik, verbaler Gewalttätigkeit und Beleidigung".⁵¹⁶ Diese Darstellung ist zumindest tendenziös gefärbt - um nicht zu sagen absichtlich verfälschend. Folgt man Lefebvre, so versuchten die Wortführer der Situationisten "zunächst [...] die Idee des revolutionären Romantizismus und der Umgestaltung des Alltäglichen mit den Bemühungen des Amsterdamer Architekten und Mentors der 'Provos',

⁵¹³ Lefebvre. Ebenda: 187.

⁵¹⁴ Vgl. Lefebvre: 188.

⁵¹⁵ Lefebvre: 189.

⁵¹⁶ Lefebvre. „Vorwort“: 11.

Constant, zu verbinden. Doch schon nach kurzer Zeit waren die Situationisten dazu übergegangen, ihre Wege zu verunklären; sie bedienten sich äußerst zweifelhafter Mittel und löschten die Herkunft ihrer Anstrengungen aus".⁵¹⁷

2. Verschärfung der Krise des Alltagslebens

Am 17. Mai 1961 wurde einer im Pariser Institut CNRS⁵¹⁸ versammelten "Forschungsgruppe über das alltägliche Leben", die von Henri Lefebvre ins Leben gerufen worden war, Debords Vortrag "Perspektiven einer bewußten Änderung des Alltagslebens" per Tonband übermittelt. Der Situationist glänzte bei dem Seminar durch Abwesenheit. Wahrnehmungspsychologisch bestand die Essenz der Übung darin, Entfremdungsprozesse, denen die studentischen Zuhörer lebensweltlich ausgesetzt waren, durch Absenz und Anonymität des Autors noch zu verstärken und somit zum eigentlichen Gegenstand der Auseinandersetzung zu machen.⁵¹⁹

Als zentraler Artikel erschien der Wortlaut des Referats dann wenige Monate später, im August 1961 in *i.s. Nr.6*. Der Tenor der Ausgabe ist geprägt durch das Thema des konditionierten und qualitativ verarmten Lebens in den sogenannten 'neuen Städten'. Dieses plötzlich und massiv in Frankreich auftretende Phänomen der Planstädte trieb auch Lefebvre um. In seinem Essay "Notizen zur neuen Stadt", den er im Frühjahr 1960 verfasst hatte, schildert er das Leben in der erst 1957 gegründeten südwest-französischen Gemeinde Moux; einem Ort der Langeweile, der doch ein Ort der Möglichkeiten hätte sein sollen. Der Soziologe bemüht darin das Bild einer Muschel, um die historische Dimension der Stadt als lebendiges Wesen, das allmählich eine Struktur abgelagert hat, anschaulich zu machen.⁵²⁰ Dieser Metapher eines über lange Zeit organisch gewachsenen Organismus kontrastiert er die Geschichtslosigkeit der neuen Agglomerationen, die gleichsam über Nacht zuerst an der Peripherie von Paris aus dem Boden gestampft wurden. Wohlmeinend um die Wohnungsnot in den industriellen und bürokratischen Hochburgen des Landes wie beispielsweise auch Lille, Lyon und Marseille zu lindern.⁵²¹

⁵¹⁷ Lefebvre. "Vorwort": 11. Was Lefebvre hier an Kritikpunkten für das Scheitern der S.I. anführt, kann im positiven Sinne in der Tat als ihre eigentliche Strategie gelten.

⁵¹⁸ Nationales Zentrum für wissenschaftliche Forschung.

⁵¹⁹ Ein angenehmer Nebeneffekt muss es gewesen sein, nicht direkt mit einem akademischen Umfeld in Verbindung gebracht zu werden, welches, in Abhängigkeit von staatlichen Zuwendungen, Spezialisten der unterschiedlichen, nach Ansicht der Situationisten kybernetisch durchseuchten Disziplinen ausbildet.

⁵²⁰ Vgl. Lefebvre, Henri. "Notizen zur neuen Stadt" in: Lefebvre. *Einführung in die Modernität*: 140.

⁵²¹ Die neuen Städte, als auch der Bau von Großsiedlungen in den Randbezirken von Paris sind Versuche den katastrophalen Wohnverhältnissen entgegenzuwirken. Das städtebauliche Konzept folgte dabei funktionalistischen Prinzipien. Schnell fallen vor allem die infrastrukturellen Mängel der neuen Siedlungen ins Auge. Schüle bezieht die dezentralistische Baupolitik jener Phase eine Politik des Bruchs mit allen sozialen Zuschnitten und menschlichen Maßstäben zu sein. Die 'Grands Ensembles' und 'villes nouvelles' seien Exempel für einen beispiellosen Planungswahnsinn in dieser Periode, da eine ungebremsste Wachstumsideologie vorherrschte. Vgl. die Darstellung bei Schüle. *Paris: Vordergründe/Hintergründe/Abgründe*: 45 - 53.

Lefebvres rhetorischer Kniff besteht darin, seinen Lesern den Text der neuen Stadt im Sinne eines Experiments oder einer Materialprobe als Stätte einer privilegierten Erfahrung nahezubringen, an der die Menschen, durch Annäherungen ihres Gangs der Erkenntnis hin zur Totalität⁵²² endlich ihr Alltagsleben hervorbringen und erobern müssen. Die neuen Städte einer genauen wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen zu haben, war ein wichtiger Schritt in dieser Entwicklung. Allein sich ihrer strukturellen Funktion bewusst zu werden, bedeutete Lefebvre bereits die Spalte, durch welche die Freiheit eindringen kann.⁵²³

Aktuell wurde in *i.s.* die architektonische Anlage von Oskar Niemeyers spektakulärem Projekt der neuen brasilianischen Hauptstadt Brasilia⁵²⁴ als negatives Vorbild eines in sich bereits krisenhaften globalen Modells der Atomisierung des Individuums geschmäht. Der vereinzelte Mensch richte seine Zeit und Aufmerksamkeit zunehmend nach dem Diktat des Fernsehapparats aus. Diese phlegmatisch hingennommene Einschränkung dehne sich auf die Dimension der ganzen Stadt und den immer gleichen mediokren "Speiseplan"⁵²⁵ des ganzen Lebens aus. Jener ausführliche Abschnitt der "Editorischen Notizen", welcher mit "Kritik des Urbanismus" übertitelt ist, liest sich als Analyse der 'sarcellitischen' Lebensbedingungen (Abb. 56) der französischen Arbeiterschaft und Mittelschicht.⁵²⁶ Die Argumentation beginnt übrigens mit einem sarkastischen Seitenhieb auf die künstlerischen Ambitionen Constants.



56 Sarcellitis in Mourenx; diagnostiziert in *i.s.* Nr. 6 August 1961.

⁵²² Vgl. Lefebvre. *Modernität*: 151.

⁵²³ Vgl. Lefebvre. *Modernität*: 150.

⁵²⁴ Innerhalb von nur 3 Jahren Planungs- und Bauzeit wurde Brasilia zwischen 1957 und 1960 aus dem roten Wüstenboden gestampft. In der Stadt exemplifiziert sich der Slogan des fortschrittswütigen Präsidenten Juscelino Kubitschek (1902 - 1976), der da lautete: "50 Jahre in 5". Vgl. Stephan, Carmen. *Brasilia stories: Leben in einer neuen Stadt*. München. Blumenbar Verlag, 2005: 164 - 165.

⁵²⁵ Vgl. *i.s.* Nr. 6 - August 1961: Abb. S. 215.

⁵²⁶ Das Bild einer Wohnanlage in Sarcelles, der umstrittenen Modell- und Schlafstadt, die zum Synonym für die Krankheit des neuen Bauens wurde, findet sich in *i.s.* Nr. 9 - August 1964: 96; untertitelt: "Die gefangene Natur". Der nebenstehende Artikel "Der Urbanismus als Wille und Vorstellung", eine Entwendung Schopenhauers, verschärft die Diagnose einer fortschreitenden Krankheit mit einem Plan der Region Paris, auf dem die Bauvorhaben für "Garagenkathedralen" verzeichnet sind. Vgl. zu diesem Kontext *i.s.* Nr. 9: 96 - 98.

In polemischer Zuspitzung gleiche der funktionalisierte Fluss des Alltags einer "KZ-ähnlichen Organisation des Lebens".⁵²⁷ Die S.I. sieht das alltägliche Leben, das eigentlich die Messlatte für alles, für die Erfüllung oder Nichterfüllung der menschlichen Beziehungen, gar für die revolutionäre Politik ist, als innerhalb der Grenzen einer "skandalösen Armut"⁵²⁸ und gemäß den Notwendigkeiten der Geschichte der Ausbeutung, organisiert. "Diese Gesellschaft zielt darauf hin, die Leute zu isolierten Konsumenten zu zerstreuen. So ist das alltägliche Leben Privatleben, das Gebiet der Trennung und des Spektakels."⁵²⁹ Auch die fortschreitende Einführung der Technik ins Alltagsleben, deren Anwendungspotenziale in den Texten der Situationisten von Anfang an breiten Raum einnimmt, geht in die Richtung zunehmender Verminderung der Kreativität und Unabhängigkeit des Menschen, weil sie sich in die Rationalität des modernen, bürokratisierten Kapitalismus fügt.⁵³⁰ Das Problem des Gebrauchs der technischen Mittel stelle sich als politisches Problem. Die ‚Medientheorie‘ der Situationisten ist, wie bereits anhand der Interpretationen von Debords Kurzfilmen extrahiert wurde, von einer tiefgehenden Skepsis angesichts der ungleich verteilten Verfügungsmöglichkeiten über die Errungenschaften der modernen Technik und Kommunikationsmittel geprägt. Bereits die frühesten Experimente der Lettristen hatten ergeben, dass die Kompetenz der Konsumenten mit den Medien umzugehen, fragwürdig bleibt und der Zugriff so kaum gelingen kann. Wenn die Situationisten die Hypothese einer Zukunft in Betracht ziehen, wie sie die boomende Science-Fiction-Literatur als symptomatisches Beispiel für die Verschmelzung des Imaginären mit dem realen Wettlauf um technische Innovation aufzeigt, so gilt ihnen, dass die Weltraumabenteuer und ein in geistiger Armut und moralischem Archaismus gehaltenes Alltagsleben nebeneinander bestehen. Auch in den vom zumeist jugendlichen Lesepublikum goutierten Zukunftsvisionen der sich prächtig verkaufenden Trivialliteratur tritt eine Kaste spezialisierter Machthaber auf, welche die proletarischen Massen in den Fabriken und Büros fest an ihren Dienst bindet.

⁵²⁷ *i.s. Nr. 6*: 215. Ein Vergleich, der in *i.s. Nr. 8* anhand einer Reihe antithetischer Inschriften - Graffiti auf einem algerischen Auto, der Überschrift auf dem Lagertor in Auschwitz und Debords "Ne travaillez jamais" - weiter ausgeführt wird. Mittels eines Zitats von Roland Barthes wird dieser Kontext auf die Widerständigkeit des Schreibens bezogen: "Das Schreiben ist gerade dieser Kompromiß zwischen einer Freiheit und einer Erinnerung, die nur in der Geste der Wahl, aber schon nicht mehr in ihrer eigenen Dauer Freiheit ist." In: *i.s. Nr. 8*: 38.

⁵²⁸ Debord. "Perspektiven einer bewußten Änderung des alltäglichen Lebens" in: *i.s. Nr. 6*: 228.

⁵²⁹ Debord. "Perspektiven": 229. Debord stellt die Frage: "La vie privée est privée de quoi?" in: "Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne" In: *i.s. Numéro 6 (französische Ausgabe)*: 222. "Vie privée" bedeutet im Französischen soviel wie 'geraubtes Leben'.

⁵³⁰ Vgl. Debord. "Perspektiven": 229.

Die Weltraumabenteuer würden also nur das von diesen Machthabern gewählte Unternehmen darstellen, die von ihnen erfundene Art und Weise, ihre irrationale Wirtschaft weiterzuentwickeln - den Gipfel der spezialisierten Tätigkeit.⁵³¹

Debords Artikel stellt jede gegenwärtig auf dem Markt zugängliche Vision der Zukunft als Komplementärstück einer sich mit den Verlockungen der Freizeit legitimierenden Ordnung bloß. Die List der Konsumsteigerungsspirale und des Versprechens eines wachsenden Lebensstandards besteht in der wirkungsvollen Propaganda für die Freiheit und Prestige verheißenden Waren, deren Produktion und Konsumtion die Menschen in den unauflöslichen Kreislauf eines toten Lebens einbinden. Der Vortragstext ist bebildert mit Werbeklischees der amerikanischen Automobilindustrie. Images einer 'falschen' Kommunikation, die diesen Kreislauf nur stützen. Stereotype Mustermenschen sitzen stolz hinter den Steuern ausladender amerikanischer Sportwagen und Limousinen, deren futuristisches Design den Eintritt in das Weltraumzeitalter verheißt. Der erwirtschaftete Mehrwert ihrer Lohnarbeit wird in den sich aufschaukelnden Wettbewerb der privaten Nachfrage investiert. Mit diesem verlässlichen Verhalten, das auf die Heranbildung eines historischen Bewusstseins kontraproduktiv wirkt, wird eine Wirtschaftspolitik in Gang gehalten, die dem Götzen des permanenten Wachstums durch gesteigerten privaten Konsum huldigt. Durch die Blicke, der um soziales Prestige konkurrierenden Mitbürger, unterziehen sich alle Teilnehmer an diesem Spiel gegenseitig einer subtilen Form der Kontrolle, welcher in einem schon gleichgerichteten Wertesystem nur schwer zu enttrinnen ist. Der kollektive 'Zwang' des Besitzes und der Nutzung des Automobils trägt wiederum zur Ordnung des Raumes bei, wie umgekehrt die Raumordnung des zeitgenössischen Städtebaus den Besitz eines Autos geradezu erzwingt. Dieser Zusammenhang entspreche ganz der Ideologie der französischen Regierung, gleichzeitig mit der von Georges Pompidou geforderten Anpassung der Stadt an das Automobil, die Arbeiterbewegung zu schwächen. Paris sollte zu einem Dienstleistungszentrum ausgebaut werden.⁵³² Eine komfortbejahende Angestelltenmentalität wurde gutgeheißen und durch politische Maßnahmen gefördert. Den Fahrern in Anzug und Krawatte und ihren modebewussten Beifahrerinnen werden ihre bequemen Plätze als passive Zuschauer im eigenen Leben angewiesen. Die autogerecht weiträumigen neuen Städte, die den zu Fuß und intellektuell umherschweifenden Situationisten aufgrund ihrer Geschichtenarmut ein Gräuel waren, bedürfen des sozialen Raums für unbeschwerten Freizeitkonsum. Einen solchen Ort stellte bereits *i.S. Nr. 4* im Bild des "Milwaukee-Stadium" vor. Besagte moderne Sportarena ist von einer riesigen Parkzone

⁵³¹ Debord. "Perspektiven": 230.

⁵³² Vgl. Schüle. *Paris*: 45.

umgeben, auf der die leeren Autos der Fans abgestellt sind. 43.000 Zuschauer wohnen dem Spiel von 18 Mitgliedern der konkurrierenden Baseballteams im kleinen Zentrum der Spielfläche auf der Luftaufnahme bei, so die nüchterne Beschreibung eines für absurd gehaltenen zahlenmäßigen Missverhältnisses, welches die Realität des zuvorderst durch passiven Konsum bestimmten Alltagslebens spiegelt.⁵³³

Der Text von Kotányi und Vaneigem "Elementarprogramm des Büros für einen Unitären Urbanismus" ergänzt sich mit den "Anmerkungen gegen den Urbanismus" in derselben Ausgabe von *internationale situationniste*. Der Clou des Spektakels sei die umfassende Glücksplanung. Urbanismus und Information ergänzen sich sowohl in den kapitalistischen als auch in den antikapitalistischen Gesellschaften, in welchen sich Formen des "diffusen" und des "integrierten Spektakulären" durchdringen. Sie organisieren das Stillschweigen.⁵³⁴

Das gesamte Spektakel hat das Ziel, die Bevölkerung zu integrieren. Es tritt sowohl als Städtteinrichtung als auch als permanentes Informationsnetz in Erscheinung und bildet einen festen Rahmen für die Sicherung der bestehenden Lebensbedingungen. Unsere erste Arbeit ist es, dass wir den Leuten erlauben, die Identifikation mit der Umgebung und dem Modellverhalten zu beenden.⁵³⁵

Vor dem Hintergrund des hier kritisierten "Modellverhaltens" werden die zahlreichen in den Text "Geopolitik der Schlaftherapie" montierten Annoncen in der folgenden Ausgabe von *i.s.* verständlich.



57 Werbung für Bunker in *i.s. Nr. 7*. Kernfamilie in USA.

⁵³³ Vgl. *i.s. Nr. 4*: 119. Titel des Artikels: "Über die Anwendung der freien Zeit".

⁵³⁴ Vgl. Vaneigem. "Anmerkungen gegen den Urbanismus" in: *i.s. Nr. 6*: 241.

⁵³⁵ Kotányi; Vaneigem. "Elementarprogramm ..." in: *i.s. Nr. 6*: 223 - 224.

Das Abbildungsmaterial (wie Abb. 57) bewirbt den Bau von privaten Atomschutzbunkern indem es sich die manipulativ bis zur Hysterie geschürte Angst vor politischen Veränderungen zur Hochzeit des Kalten Krieges zunutze macht. Die Kommunikationspolitik der Situationisten bedient sich dieser rückblickend auf groteske und zynische Weise zum Kernfamilienidyll geschönten Altraumbilder zur Irritation einer auf Lügen und gezielter Desinformation beruhenden Konditionierung.⁵³⁶

Antithetisch formulieren die Texte in *i.s.* ein Bedürfnis, das sich nicht auf das schiere 'Überleben' in geschützten, von der Außenwelt isolierten Räumen beschränken lässt.⁵³⁷ Die Befreiung der unerschöpflichen Kräfte, die im versteinerten Alltag eingeschlossen sind, bedeutet schon die gleichzeitige Konstruktion der Situation. Keineswegs unterstützen Situationisten die Forderung, man müsse vor das gegenwärtige Stadium der Konditionierung zurückgehen. Vielmehr bedeutet "DAS ENDE DER VORGESCHICHTE DER KONDITIONIERUNG" ihre Aneignung durch alle Menschen.⁵³⁸ Der leitmotivische Einsatz von modifizierten amerikanischen Science Fiction- und Superheldencomics weist die Situationisten als Visionäre aus, die sich auf einer geheimen Mission abseits der bekannten Routen befinden. Ihr Plan sieht definitiv nicht vor die bestehende Welt zu retten, sondern die sich anbahnende Krise zu verschärfen. Kraft kritischer und zersetzender Analyse der gegenwärtigen Lebensverhältnisse stehen sie mit einem Bein schon in der Zukunft. Dort sähen sie sich allerdings weiterhin mit immensen Schwierigkeiten konfrontiert. In den offenkundigen Fertigkeiten und Begabungen ihrer Protagonisten, sowohl mit internen Sabotageakten umzugehen, als sich auch unter unwirtlichen Bedingungen zurechtzufinden, antizipieren diese Comicsequenzen gleichermaßen die Erfolge als auch die Gefährdungen oder gar das mögliche Scheitern der situationistischen Mission. Die in *i.s.* zum Einsatz kommenden ikonographischen Mittel bereiten dem Verständnis äußerst komplexer gesellschaftlicher Zusammenhänge den Boden. Jene Abenteurer einer immer näher rückenden Zukunft, welche die planetarischen Welten der Comics durchqueren, rückversichern sich bei ihren realexistierenden historischen Vorläufern. Soviel versteht man unmittelbar; auch wenn man die Artikel nur ausschnittsweise oder selektiv liest. In einer zunehmend geschichtslosen Organisation des Lebens, das von Unterwanderung, kollektiver Amnesie und einer fortschreitenden Zerstörung der Lebensgrundlagen bedroht ist, ist das ein verlockend gefährliches Wagnis. Das Wissen um Bedeutungszusammenhänge schwindet, weil in einer spektakulären Gesellschaft systematisch

⁵³⁶ Vgl. die Abbildungen in *i.s.* Nr. 7: 254, 259, 287

⁵³⁷ "Man's First and Last Thought ... SURVIVAL!" steht als zynischer Slogan über einer Anzeige für einen Atom- und Tornadoschutzbunker in *i.s.* Nr. 7: 287.

⁵³⁸ Vgl. "Elementarprogramm des Büros für einen Unitären Urbanismus" in: *i.s.* Nr. 6: 225.

die Verbindungen gekappt werden. Die Ausführungen der S.I. aber erhalten diese präsent. Hier wurde und wird man nach wie vor fündig. Verstört eilt ein junger Soldat einer havarierten Raumpatrouille, mutmaßlich abgestürzt infolge der Nichtbeachtung einer "unbekannten Mauer"⁵³⁹, durch die Trümmer einer zerstörten Stadt (Abb. 58). Angesichts der Überreste einer untergegangenen Zivilisation sucht er nach jenen, die er nach den Gründen für das Ausmaß der Verwüstungen fragen könnte: "Ich möchte jemanden treffen mit dem ich reden kann. Wo sind die geblieben, die ich damals kennengelernt habe? Ich hätte so viele Fragen an sie!"⁵⁴⁰

Seine mutig vorwärtsstürmende Verzweiflung verfängt sich buchstäblich im Netz der situationistischen Texte mit ihrer komplexen Verweisstruktur und versteht sich so als rhetorische Fragefigur. Die immensen Verheerungen, wer auch immer sie zu verantworten hat, erscheinen als notwendige Begleiterscheinungen eines dialektischen historischen Prozesses, den die S.I. zu akzelerieren helfen wollte.



58 Comic in *i.s.* Nr. 6, August 1961. „Tant de choses ...“.

Im Sinne der ‚bombardierenden‘ Bildrhetorik der ersten Ausgaben des Bulletins verstehen sich die geschwärzten Ruinen dieser Zukunftswelt als die Zeugen eines Kampfes, der stattgefunden haben wird;⁵⁴¹ eines Konflikts, der schon lange tobt und der - nimmt man die Prognosen der Situationisten ernst - mit der S.I. in eine vorentscheidende Phase eingetreten war.⁵⁴²

⁵³⁹ Vgl. Comic in: *i.s.* Nr. 6: 210.

⁵⁴⁰ Comic in: *i.s.* Nr. 6: 222.

⁵⁴¹ Vielleicht als die Ruinen der neuen Städte? Vielleicht als Metapher für die Trümmer der historischen Stadtgestalt schlechthin; Überbleibsel zerstörter Gemeinwesen?

⁵⁴² Aus der Fülle der Luftaufnahmen in *i.s.* stechen zwei Fotos hervor, die Flugbomber zeigen, welche sich ihrer Last entledigen. Siehe Abbildungen in: *i.s.* Nr. 4: 122 und 127.

3. "Es werden bessere Tage kommen"- Schisma mit der Künstlerfraktion

In den Textabschnitt "Es werden bessere Tage kommen" des Editorials von *i.s. Nr. 7* sind zwei dominante Aufnahmen der Pariser Vendôme-Säule montiert. Das neuere Foto zeigt die Statue Napoleons auf der "Colonne de la Grande Armée" - einer Nachempfindung der Trajanssäule in Rom - im Gegenlicht. Durch die Untersicht des Fotografen ragt das circa 45 Meter hohe Machtsymbol einschüchternd phallisch in den Himmel. Auf der gleichformatigen historischen Fotografie der gegenüberliegenden Seite sieht man die verstreuten Trümmer dieses verhassten nationalistischen Monuments der Tyrranei und des Militarismus auf dem weiten Areal des Place Vendôme herumliegen. Im Bildvordergrund ist der Platz durch Barrikaden abgeriegelt. Auf Beschluss des Künstlerrates der Pariser Kommune wurde das Denkmal am 16. Mai 1871 gestürzt.⁵⁴³

Mit der Erinnerung an das symbolisch am stärksten aufgeladene Angriffsziel der Kommunarden, das hier exemplarisch den konzertierten Willen zur Zerstörung der Denkmäler autokratischer Macht bezeugt, verleiht die S.I. ihrer aktuellen Forderung Nachdruck, durch das "Studium des klassischen revolutionären Projekts" die "Geschichte der Bewegung der Geschichte selbst wieder entdecken" zu müssen.⁵⁴⁴ In den Beiträgen der *i.s.* verdichten sich nun Anzeichen dafür, dass Minoritäten der europäischen Arbeiterklasse zur Rebellion bereit sind. Das marxistische Imaginäre der historischen Freiheitskämpfe und gegenwärtige, oft noch unbewusst-revolutionäre Praktiken werden in *i.s.* eingeführt. Kolportierte Drohstreiks und improvisierte gewalttätige Übergriffe richten sich als unmittelbare Revolten gegen die Symbole der Organisation einer veränderten Qualität der Armut in den spektakulären Gesellschaften. Neue Angriffsziele sind beispielsweise Verkehrsbetriebe und Radiosender. Die Infrastruktur und massenmediale Kommunikation sollen empfindlich gestört werden. In den "Editorischen Notizen" beschwört die S.I. das Bild einer sich flächendeckend ausbreitenden Unzufriedenheit, die das "Gebäude der Gesellschaft des Überflusses" unterhöhlt. Marx' Lieblingstier, der "alte Maulwurf" der Revolution, wühle immer noch. "Sein Gespenst erscheint an allen Ecken unseres vom Fernsehen durchdröhnten Luftschlosses, dessen politische Nebel in dem Augenblick und für die Zeit zerrissen werden, in dem die Arbeiterräte bestehen und befehlen."⁵⁴⁵ Das irreduzible Projekt der S.I. identifiziert sich mit der tiefsitzenden Begierde der Bevölkerung, die man

⁵⁴³ Vgl. Gamboni, Dario. *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*. Köln. DuMont, 1998: 42 - 44. Der Romancier Victor Hugo bezeichnete das Jahr 1871 aufgrund der blutigen Niederschlagung der Commune als "L'année terrible".

⁵⁴⁴ Vgl. *i.s. Nr. 7*: 264. Neben dem Verweis auf die Pariser Kommune erscheint hier auch der Verweis auf den Spanischen Bürgerkrieg der 1930er Jahre.

⁵⁴⁵ *i.s. Nr. 7*: 261.

anhand der Reaktion wider die Organisation ihres Mangels, als Wunsch die Hemmnisse des Lebens zu sprengen, zu verspüren verlaublich.⁵⁴⁶ Als selbsternannte Fürsprecher dieser unterbewusst treibenden Gedanken der Mehrheit des Volkes betreibt man auf den Seiten von *i.s.* - einer Zeitschrift, von der ihre Macher behaupteten, dass man beim Lesen der jeweils letzten Nummer herausfindet, wie man schon die erste Ausgabe hätte lesen sollen - eine Erinnerungsstrategie, die diesen "ständige(n) Bericht einer Aufhebung"⁵⁴⁷ mit dem Versprechen einer totalen Freiheit faszinatorisch auflädt.

Der Kreis der S.I. hatte sich in den ersten vier Jahren ihres Bestehens, auf Mitglieder aus neun Ländern erweitert, die an den regelmäßigen Treffen der Organisation teilnahmen. Den sogenannten 'nationalen Sektionen' oblag die Übersetzung und Verbreitung der situationistischen Thesen und Agenda in alle Welt.⁵⁴⁸

Nach dem Austritt Constants und den Ausschlüssen der italienischen Maler zeigten sich auf der 5. Konferenz in Göteborg Ende August 1961 deutliche Anzeichen für die Unzufriedenheit der französischsprachigen Situationisten mit der aktuellen Zusammensetzung und Ausrichtung der Gruppierung. Ausgemachte Ziele der internen Polemik waren die deutsche Gruppe SPUR, sowie Asger Jorns jüngerer Bruder Jørgen Nash. Man bezichtigte die deutsche und die skandinavische Sektion der hetzerischen Nachrede und weiterer Aktivitäten der Spaltung, die sie im Rahmen ihrer selbständig herausgegebenen Organe betrieben.⁵⁴⁹ *SPUR* Nr. 6, das selbstverantwortete Magazin der süddeutschen Künstlergruppe, erschien im Vorfeld der Konferenz etwa zeitgleich mit der sechsten Nummer von *internationale situationniste*; gleichermaßen komplementärer Bericht über Teilgruppenaktivitäten wie auch ein internes Konkurrenzblatt unter deutscher Sprach- und Deutungshoheit.⁵⁵⁰ Einzelne Beiträge, beispielsweise der karikaturhafte Cartoon *Der situationistische Supermann im nordischen Bauhaus*, mokierten sich unverhohlen über den Führungsanspruch Debords, der als eine Art intellektueller Sexualneid verballhornt wird. Eine kleine rundliche Figur mit langer Nase tritt im letzten Kästchen des Streifens mit den anmaßenden Worten auf: "Was **Dein** ist ist **Mein** aber was mein ist geht dich einen **Dreck** an....."⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Vgl. *i.s.* Nr. 7: 268 - 269.

⁵⁴⁷ *i.s.* Nr. 7: 269.

⁵⁴⁸ Es gibt eine holländische, eine skandinavische, eine englische und eine deutsche Sektion.

⁵⁴⁹ Ein ausführlicher Bericht "Die 5. Konferenz der S.I. in Göteborg" findet sich in *i.s.* Nr. 7: 277 - 284.

⁵⁵⁰ Sowohl der SPUR-Maler Helmut Sturm als auch Jørgen Nash gehörten bei beiden Publikationen dem Redaktionskomitee an.

⁵⁵¹ Abbildung u.a. In: *Nilpferd des höllischen Urwalds*: 138.

Differenzen in der Einschätzung revolutionärer Mittel und Ziele trübten eigentlich seit dem Beitritt der SPUR das Verhältnis zwischen der S.I.-Zentrale in Paris und den deutschen Künstlern. Zu sehr klafften die Unterschiede in der Bereitschaft und Fähigkeit zur Reflexion auf, was nicht in erster Linie an den jeweils mangelnden Fremdsprachenkenntnissen lag.⁵⁵² Trotz inhaltlicher Übereinstimmungen mit den revolutionären Intentionen der S.I. verfolgten die Spuristen überwiegend dezidiert künstlerische Ziele. Ihre Versuche, die Forderungen nach einer situationistischen Gruppendisziplin für ihre künstlerische Arbeit zu adaptieren, indem sie die Malerei als das "Experimentierfeld der zukünftigen Kultur" zu retten versuchten, war dem Kreis der unitären Urbanisten um Debord Beweis genug für weltanschauliche Rückständigkeit.⁵⁵³ In Göteborg beschloss man deshalb das Redaktionskomitee der SPUR-Zeitschrift zur Kontrolle der Inhalte um die krisenfesten und gegenüber Debord loyaleren Situationisten Jacqueline de Jong und Attila Kotányi zu erweitern.⁵⁵⁴ Die unitären Urbanisten Debord, Kotányi und Vaneigem reisten aus Göteborg über Hamburg zurück nach Paris. Während ihres Aufenthalts in der Hansestadt verfassten sie ein geheimes Papier, das nur zur internen Zirkulation in der S.I. bestimmt war. Kategorisch erklärten diese sogenannten "Hamburger Thesen" die Produktion eines jeden Kunstwerks für antisituationistisch. Situationisten sollten keine Kunst produzieren, sondern neue Formen der Kommunikation aufbauen. Inhaltlich lassen sich die Thesen auf eine mächtige und dringliche Forderung zusammenfassen: "L'I.S. doit, maintenant, réaliser la philosophie."⁵⁵⁵

Bereits im Oktober ignorierten die Münchner Künstler den Beschluss von Göteborg und gaben ohne Kontrolle die siebte Nummer ihrer Zeitschrift heraus, die zudem von dem italienischen Kunsthändler und Mäzen Paolo Marinotti, der für Debord aufgrund seines unverhohlenen ausgestellten Reichtums und seines Machismo ein rotes Tuch war, finanziert wurde.⁵⁵⁶ Im Februar 1962 konfrontierte der Zentralrat der S.I. dann alle Mitglieder der Organisation mit einem Ultimatum, welches mit der Begründung, jene hätten die Thesen der S.I. systematisch missverstanden, den Ausschluss der "Spuristen" Prem, Fischer, Sturm und Zimmer forderte. Dieter Kunzelmann – belesener als andere und der französischen Sprache mächtig – der zwar

⁵⁵² Vgl. Schrage: 64.

⁵⁵³ Die situationistischen Grundbegriffe finden immer wieder Eingang in künstlerische Reflexionen, wie z.B. HP Zimmers Radierung "Dérive" (1959, Abb.S. 42 in: *Nilpferd des höllischen Urwalds*). Mit der Zeit gewannen die SPUR-Künstler an Selbstbewusstsein gegenüber der Pariser Zentrale. Ein Comic-Strip wie "Der situationistische Super-Mann im nordischen Bauhaus", der im SPUR-Magazin Nr. 6, 1961 abgedruckt war, reflektiert selbstironisch die schwierigen Versuche einen gemeinsamen Nenner der Theoriebildung zu finden und entzaubert die internen Diskussionen als ermüdendes Geschwafel und Diskurs einer gegenseitigen Erniedrigung. Vgl. Abb.S. 138 in: *Nilpferd des höllischen Urwalds*.

⁵⁵⁴ Vgl. Schrage: 64.

⁵⁵⁵ Zitiert nach: Debord, Guy. *Correspondance volume 2, septembre 1960 - décembre 1964*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2001: 63.

⁵⁵⁶ Vgl. Schrage: 64.

selbst keine Kunst produzierte, aber im Umfeld des Malerkollektivs unablässig Diskussionen anregte, bezog Stellung auf Seiten der Maler und fiel damit ebenfalls in Ungnade. Wie die "Situationistischen Nachrichten" in *i.s. Nr. 7* im April resümieren, wurde der Ausschluss durch das in französischer und deutscher Sprache verfasste Flugblatt "Nicht hinauslehnen!"⁵⁵⁷ verlautbart.⁵⁵⁸

Der interne, aber öffentlich breitgetretene Konflikt mit den SPUR-Künstlern ist auch deshalb so überaus diskussionswürdig, weil er im Verlauf seiner Dauer einige Werke der Gruppierung provoziert hat, welche den Dissens als schwer auszuhaltende Position ‚zwischen den Stühlen‘ reflektieren. Vor allem wird er auf der Ebene sperriger Künstler-Individuen abgehandelt, welche zwischen der Ambition ständiger künstlerischer Weiterentwicklung und der diffusen Selbstverpflichtung mit ihren Arbeiten ‚höheren‘ gesellschaftlichen und humanen Zwecken zu dienen, ausgestreckt- und damit überfordert waren. Das Fundament einer konzertierten Linie war bereits deshalb bröckelig, weil gänzlich unterschiedliche und kaum vereinbare Auffassungen über das angestrebte Gesamtkunstwerk vorherrschten. Jacopo Galimberti macht in seiner Studie darauf aufmerksam, dass es zwischen einer Synthese der Künste nach dem Vorbild Richard Wagners oder Ludwig II, welche die SPUR-Künstler favorisierten, und der von der S.I. angestrebten sozialen Totalität im Sinne von Marx einen unüberbrückbaren Graben gegeben habe.⁵⁵⁹ Ausdruck dessen sind einige emotional aufgeladene Bildfindungen, welche oft polemisch, teilweise ins Karikaturhafte abdriftend, das regelmäßig zu Injurien und Verletzungen führende Verhältnis zwischen Malern und Theoretikern, zwischen Individuen und Gruppendisziplin, behandeln. Die entsprechenden Werke der Maler sind insofern tatsächlich ‚Beweisstücke‘ einer Zerreißprobe zwischen beiden Lagern, sowie Zeugnisse der freigesetzten deformierenden Kräfte, welche die Künstler auch signifikant autoaggressiv gegen ihre Selbstdarstellungen in den Bildern richteten. Ausgelebte Zwiespalte und innere Zerwürfnisse sind hier nicht sofort und per se unter einem damit erreichten Zivilisationsgewinn zu verbuchen, wie man das über den idealistischen Existenzentwurf des Neu-Babyloniers in der

⁵⁵⁷ Auf dem Flugblatt ist der Wortlaut, der den Ausschluss besiegelt, sowie eine Abbildung von Géricaults *Floß der Medusa* abgebildet, die in diesem Kontext eine ironische Anspielung und einen Abgesang auf die überholte Vorstellung von gesellschaftskritischer Malerei darstellt. Abb. In: *Nilpferd des höllischen Urwalds: Situationisten - Gruppe SPUR - Kommune I. Kat. d. Ausstellung im Werkbund-Archiv, Berlin 1991*. Berlin, 1991: 151. Im April 1964 verschickt Debord einen Brief an den Präsidenten des Münchner Amtsgerichts, das gegen die SPUR-Künstler wegen gotteslästerlicher Inhalte ermittelte. Unter Verweis auf französische Musterprozesse gegen die Schriftsteller Baudelaire und Flaubert verteidigt Debord die künstlerische Freiheit. Vor der Geschichte habe sie ihre Prozesse noch immer gewonnen. Gleichzeitig stellt er in seiner Aussage Deutschland als historisch verspätetes Land dar, in dem die Gruppe SPUR immerhin als erste Formation von Intellektuellen versucht habe vor dem herrschenden dumpfen Konformismus zurückzuweichen.

⁵⁵⁸ Vgl. *i.s. Nr. 7*: 306.

⁵⁵⁹ Vgl. Galimberti. *Individuals against Individualism*: 50.

Architekturutopie Constants behaupten kann, sondern gingen erst mal zu Kosten der bezichtigten- und dann zügig aus der Organisation herausgedrängten Künstler. Spuristen erscheinen in ihren Grafiken und Gemälden als die existenziell Leidtragenden, wenn nicht gar als deutsche Geißelbrüder der Schisma-Obsession Debords, welche phänomenologisch betrachtet eine Reinszenierung der Uneinigkeiten und der Spaltungen in den geschichtlichen politischen Internationalen ist. Gruppenereignisse wie die Konferenzen oder Zusammenkünfte der S.I. werden in ziemlich ungeschlachten Historienbildern reflektiert, deren Charakter zwischen Psychogramm und allegorischer Überhöhung erlittener Erniedrigungen durch interne Zensurmaßnahmen pendelt. Debord hat solche Unstimmigkeiten in seinem oben analysierten Kurzfilm von 1959 neutraler abgehandelt, indem er das internationale Sprachwirrwarr der Göteborger Konferenz, welches damals auf Band aufgezeichnet wurde, einfach unverändert als Tonspur im Vorspann verwendet hat. Fundamental unterscheiden sich die erhaltenen Fotodokumente dieser konzentrierten und feuchtfröhlich wirkenden Zusammenkünfte der ersten Jahre bis zum Ausschluss der Gruppe SPUR, von der Rekapitulation dieser Schlüsselereignisse im jeweils kleineren Kreis der beteiligten Lager oder Sektionen. Seien es die Zeichnungen, Comics und Gemälde der SPUR oder die Protokolle der Konferenzen in *i.s.* oder den Briefen Debords an ausgesuchte Mitglieder seines inneren-, stets besser informierten und/oder anders instruierten Zirkels.



59 HP Zimmer. *Situationisten*, 1959.

Die Karte weltanschaulicher und künstlerischer Einflüsse, wie sie im letzten Unterkapitel interpretiert wurde, ist ein gleichermaßen durch eroberungswillige Expansion, bescheidenen Stolz auf das bereits Erreichte und passiv-feindselige Schutzmechanismen geprägtes Zeugnis. Hans Peter Zimmers Tuschezeichnung *Situationisten* aus dem Jahr 1959 (Abb. 59) wird von Jacopo Galimberti gewinnbringend mit dem Frontispiz von Thomas Hobbes staatstheoretischer Schrift *Leviathan* von 1651 verglichen. Hobbes beauftragte seinerzeit den französischen Kupferstecher Abraham Bosse damit, eine Allegorie staatlicher Macht zu entwerfen. Der Begriff Politik verkörpert sich in diesem berühmten Werk in einer Menschenmasse, welche den Rumpf des königlichen Souveräns bildet. Ausgestattet mit dem Mandat des Volkes, herrscht er mit Schwert, Zepter und Krone über das Land. Zimmer hingegen platzierte mehr als 300 Jahre später verkritzelte Figuren in die Silhouette eines grobianischen Kopfes. Teilweise wirken die Mäuler dieser entstellten Kreaturen wie zugenäht, als ob ihnen von einer größeren abstrakten Macht, welche sie innerlich ablehnen aber notgedrungen akzeptieren, ein Redeverbot auferlegt sei. Man blickt ins Innere eines monströsen phrenologischen Schädels und sieht dort mitnichten selbstbewusste Hoffnungsträger. Mit dem Versuch der Eingliederung der SPUR in die S.I. ging es um ein freiwillig konstruiertes Maß an Unfreiheit, wie Zimmer im Vorfeld der 5. Konferenz der S.I. in Göteborg in gleich mehreren Einträgen seinem Tagebuch anvertraute.⁵⁶⁰ Nichtsdestotrotz entstanden in Göteborg noch Gemeinschaftswerke an denen so unterschiedliche Charaktere wie Ansgar Elde, Jeppesen Victor Martin und Heimrad Prem gutwillig im Kollektiv malten. Ein Kleinformat wie das Ölgemälde *Conference Goeteborg* (47 x 87 cm) von 1961 impliziert, dass höchwahrscheinlich nacheinander an der Leinwand gearbeitet wurde. Die Grauteile des Werks sind wohl Prem zuzuordnen. Sogar Debord selbst wirkte an einem unbetitelten Mischtechnik-Gemälde mit, das vor Ort im noch größeren Kreis von neun Situationisten Gestalt annahm.⁵⁶¹ Alle Beteiligten signierten das Bild reihum, was etwa der Sitzordnung am Konferenztag entsprochen haben mochte. Thematisch wird ein Gemeinschaftserlebnis verhandelt und dessen „Geist“ im Ereignisbild festgehalten (Abb. 60). Im Rahmen der Konferenzen wurden gemeinsame Grundsätze erarbeitet und um ihre Umsetzung in erste Ergebnisse gerungen. Aus der ungestüm wirkenden Farbkleckserie entsteht in der linken Bildhälfte ein gespenstisches Wesen, welches sich darin breitmacht und wie man es in ähnlicher Gestalt in manchen Modifikationen Jorns um 1959/60 und Bildern anderer COBRA-Maler antrifft. Mit einiger Phantasie mag man neben der Signatur Debords rechts oben im Bild, den langnasigen rabiaten Winzling aus dem SPUR-Cartoon wiedererkennen. Die mit

⁵⁶⁰ Vgl. Galimberti: 55 – 56, 59.

⁵⁶¹ Vgl. das Werk o. T. (*Peinture Collective situationniste*) von 1961. Nr. 715 der ausgestellten Objekte in *The Most Dangerous Game*. In: Scheppe; Ohrt (Hg.). *Band 2 Werke*: 58.

gelber Farbe skizzierte Figur ist durch eine sie umgebende ‚Aura‘ ein wenig vom übrigen Geschehen und den weiteren Anwesenden getrennt. Gleichzeitig ist sie als innerbildlicher Antagonist zum sich expansiv gebärdenden ‚Spuk‘ akzentuiert. Diese beiden Kraftzentren machen die Spannung der Kollaboration aus. Zwischen ihnen klafft im Zentrum des Querformats eine weniger durchgestaltete Lücke.



60 o.T. während Konferenz Göteborg.

Galimberti beschreibt die Übereinkunft der SPUR-Künstler als Suche nach einem ‚dritten Weg‘ zwischen einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung und dem sowjetischen Modell.⁵⁶² Ab einer bestimmten Phase ihrer Existenz war die Situationistische Internationale aber weit mehr durch Hackordnungen und Lagerbildung geprägt, als es den stets in flachen Hierarchien und okkasionellen Zusammenkünften operierenden Künstlern der SPUR lieb und erträglich war. In den SPUR-Magazinen abgedruckte Bilderbögen reflektieren die Stimmung der Konferenzen der S.I. inklusive der zugemuteten Veränderungen künstlerischer Praxis. Die betroffenen Künstler erlitten das eben auch als zugefügte und nachwirkende Kränkungen. Solche ambivalenten Erlebnisse verdichten sich in einigen wenigen Ölbildern dieser Phase zu symbolischen Werken über das Verhältnis des Individuums zur Mikrogesellschaft einer rigoros operierenden proto-revolutionären Zelle in der Gesellschaft, die zunehmend weniger mit konventioneller Kunst (Malerei, Architektur, Film) in Verbindung gebracht werden wollte. In Heimrad Prems desgleichen kleinformatigen Tafelbild *Manifest* (60 x 80 cm) sind fünf Situationisten um einen großen Tisch eher verteilt als versammelt (Abb. 62). Sinnfällig wird das im Vergleich mit dem erstaunlicherweise noch kleineren Grisaillebild *Spur Manifest* (35 x

⁵⁶² Vgl. Galimberti: 55.

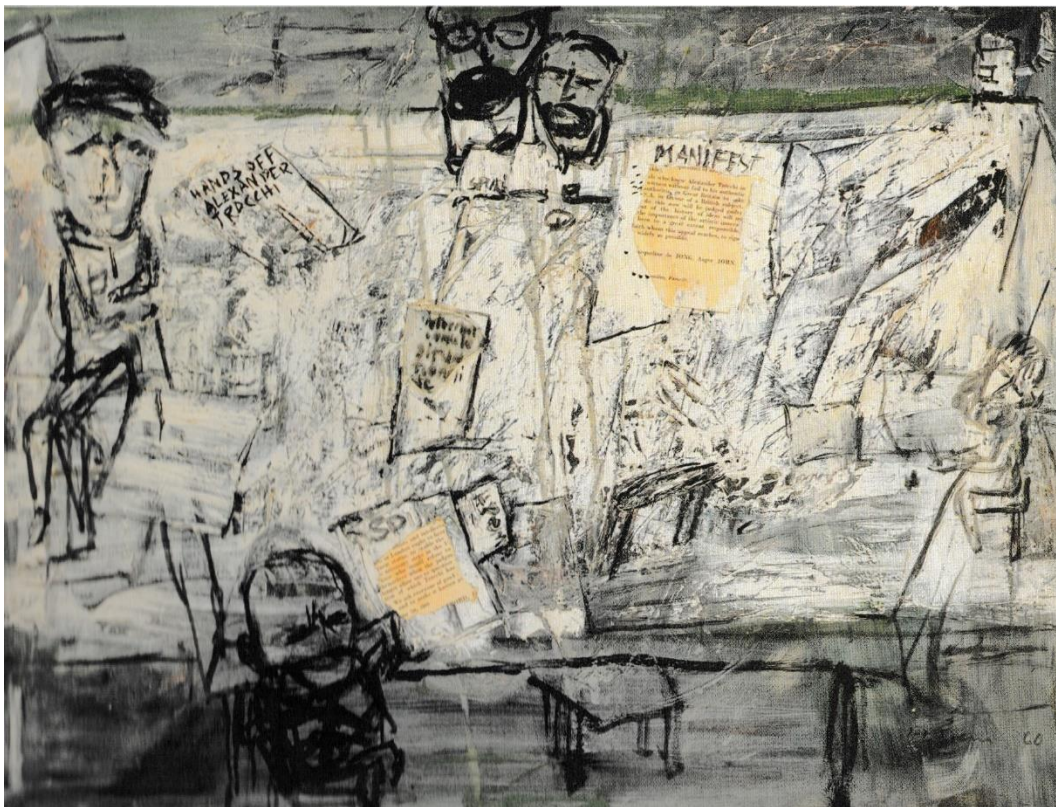
45 cm) aus dem gleichen Jahr, welches bereits einen Zustand der Abkühlung innerhalb der deutschen Künstlergruppe reflektiert (Abb. 61).



61 SPUR + Prem. *Spur Manifest.*

Der Eindruck von Frostigkeit verstärkt sich auf dem Bild, welches das Verhältnis der Spuristen zu den Führungsfiguren der S.I. thematisiert. Auf der schier unüberwindlichen Tischplatte, die fast das gesamte Querformat ausfüllt, werden die getrennten Positionen in gemeinsamer Sache veranschaulicht. Debord ist am rechten Kopfende des Konferenzmöbels an den Bildrand gedrängt. Erneut ist er als Winzling mit großer Nase despektierlich dargestellt. Als Figur übermächtig, sitzt ihm Jorn gegenüber. Allerdings mit blinden Augen und ohne Mund. Noch dazu mit defensiv vor der Brust verschränkten Armen. Ein kleiner Kanonenofen in der jeweils rechten oberen Bildecke spendet beiden im Bildaufbau ähnlichen Kompositionen, die in Grau- und Weißschattierungen durchgestaltet sind, keine Wärme. Es ist als läge ein Rauhereif, kalte Ofenasche oder schmutziger Schnee über beiden Szenerien. Zwei SPUR-Maler, die bärtigen Helmut Sturm und HP Zimmer lassen sich identifizieren, drängen sich in *Manifest* schuttsuchend in einer Art Schulterschluss eng aneinander. Am unteren Bildrand blickt ein gnomenhafter Prem, der Schöpfer des Werks, den Betrachter an. Die zerkratzte und zerklüftete Gestaltung der zum Betrachter gekippten, also in Aufsicht gezeigten Tischfläche wirkt wie unwegsames, tundraartiges Gelände. Viele eingearbeitete Spuren verlaufen im Friermatsch ohne erkennbare Richtung. Thema ist der Zwist der stattgefundenen hin- und herwogenden Diskussionen. Würde man Malerei in Sound übersetzen, hörte man Kakophonisches und schroffe Laute – allerdings gedämpft oder geschluckt vom darüberliegenden Grauschleier. In

der Mitte des Tisches liegt unerreichbar für die kurzen oder eng am Körper anliegenden Ärmchen aller Beteiligten eine Ausgabe der Zeitschrift *internationale situationiste*. Das gesamte Bildpersonal scheint auf seinen einsamen Positionen in Unbehagen steif und starr zu verharren. Bis auf die genannte bezeichnende Ausnahme sind die Abstände zwischen den Personen wesentlich größer gewählt als im stilistisch gleichartigen Gegenstück.



62 Heimrad Prem. *Manifest*, 1960. Öl auf Leinwand 60 x 80 cm. Sammlung Otto van de Loo.

Unfähig und ab einem gewissen Punkt wohl auch unwillig aufeinander zuzugehen oder zusammenzurücken, gleichzeitig aber auch durch die Distanz der Tisch- und Bildfläche zumindest vor Handgreiflichkeiten geschützt, hat es diese Redaktion trotzdem erneut oder nochmals geschafft, ein gemeinsames Dokument vorzulegen. Der anstrengende und nervenzehrende Prozess wird hier allerdings greifbar. Inhaltlich richten sich die abgebildeten Flugblätter mit dem Aufruf „Hands off Alexander Trocchi“ gegen die Inhaftierung des britischen Situationisten und Schriftstellers in New York, dem aufgrund von Drogenbesitz in England der Prozess gemacht werden sollte. Der kurze Bericht über das Zustandekommen dieses Manifests unter der Rubrik „Situationistische Nachrichten“ in *i.s.* Nr. 5 (Ausgabe vom September 1960) legt nahe, dass es zu Uneinigkeiten über den finalen Wortlaut gekommen sein musste, welcher die Festnahme Trocchis als bewusste Provokation der Polizei deutet. In der Nachricht werden einige der Unterzeichnenden des Schriftstücks geschmäht, da sie zu nicht

viel mehr fähig seien, als lediglich und immerfort die ‚Freiheit der Künstler‘ zu verteidigen.⁵⁶³ Implizit unterstellen die in der September-Ausgabe von *i.s.* kompilierten Texte den SPUR-Künstlern eine schwerfällige Mentalität und Denke. Tenor: „Wollen und können – was für ein Gegensatz!“⁵⁶⁴

Im Konsens mit Galimberti kann man formulieren, dass sich Künstlerindividuen zunächst entschiedenermaßen gegen den Individualismus stellen um dann, desillusioniert von den gemeinsamen auf internationaler Ebene ausgerollten Aktivitäten, sich wieder in den Schoß kleinerer Gemeinschaften einzukauern. Das resultiert gegebenenfalls in Rückzug in einen Schmollwinkel. Zugezogene Verwundungen verschorfen, Schlüsse werden gezogen, Positionen und Aktivitäten einer Revision unterzogen. Dieter Kunzelmann seinerseits empfand die Kollaborationen der SPUR als wesentlich zu kunstmarkt-orientiert. Nach den ernüchternden Erfahrungen der frühen Sechziger Jahre entwickelten die SPUR-Maler Fischer, Prem, Sturm und Zimmer in der neu-zusammengeschlossenen Gruppe GEFLECHT ab 1965 genuin künstlerische Positionen wie die Arbeit an ornamentalen Ordnungsstrukturen und dreidimensionalen vielfarbigen Raumobjekten weiter. Kunzelmann selbst, der die Lehren der situationistischen Phase anders verarbeitete, rief zunächst im November 1963 die sogenannte Subversive Aktion ins Leben, welcher beispielsweise bereits früh der spätere deutsche Studentenführer Rudi Dutschke angehörte. Über die Aktivitäten und Diskussionen der Kommune 1 hinausgehend, die von einigen Protagonisten der Subversiven Aktion ab 1967 nach deren Auflösung mitgegründet wurde, entwickelte sich in Westdeutschland und West-Berlin das Gedankengut und die Praxis des Terrorismus in einer Abfolge von Radikalisierungen. Aus den Aktionen der später vom Kommunarden Fritz Teufel so bezeichneten ‚Spaßguerilla‘ wurde in dem Moment Ernst, als die öffentliche Meinung in unverhohlenen Hass gegen die nonkonformistischen Bürgerschrecke umschlug. Den Brand eines Kaufhauses in Belgien im Frühjahr 1967 nahmen Mitglieder der Kommune 1 zum Anlass, mit einer Flugblattaktion zur Brandstiftung von Konsumtempeln und anderer Stätten des Machterhalts des Kapitals und der Bourgeoisie aufzurufen. Mit Verweis auf die Manifeste der Surrealisten unter Federführung Bretons, die man in Inhalten und Stil imitierte, berief sich die Verteidigungsstrategie in einem darauffolgenden juristischen Prozess auf die Freiheit der Kunst. Die Kommune 1 habe sich surrealistischer Rhetorik bedient, um das Besitzbürgertum zu epatieren, folgert Sara Hakemi in

⁵⁶³ Vgl. *i.s.* Nr. 5: 166.

⁵⁶⁴ *i.s.* Nr. 5: 169.

einem Artikel zur Vorgeschichte der RAF.⁵⁶⁵ Der Schritt von einer mit gewaltverherrlichenden Metaphern durchsetzten Sprache, wie sie auch die Situationisten pflegten, zu zerstörerischen Terrorakten wurde in dem Moment vollzogen, als Puddingbomben-Attentate Kaufhaus-Brandstiftungen wichen. Die Legitimität der Gewalt gegen Sachen weitete sich zur Frage der Gewalt gegen Personen aus, als die Gegenseite, mit dem Begriff ‚bürgerliche Kampfpresse‘ belegt, manipulativ erst richtig mobil machte. Das blutige Attentat des verwirrten und durch mediale Hetzkampagnen indoktrinierten Einzeltäters Josef Bachmann auf Rudi Dutschke, den Hauptredner des Vietnam-Kongresses in Berlin, am 11. April 1968 ist eine der überschrittenen Schwellen in einem Aufschaukelungskreislauf und der Diskussion um die Legitimität von Gewalt, welche in der Bundesrepublik Deutschland in den Siebziger Jahren wesentlich schärfer geführt wurde als in Frankreich. Auch weil die Institutionen des Staates unter folgender sozialdemokratischer Kanzlerschaft an andere Grenzen geführt wurden und man den Begriff des Staatsfeindes anders definierte als im westlichen Nachbarland.⁵⁶⁶

Die Biographie des losen SPUR- und S.I.-Mitglieds Dieter Kunzelmann mäandert durch alle Stationen dieser Entwicklung. Aribert Reimann macht diese Beobachtung zum Grundgerüst einer paradigmatischen Lebensbeschreibung, deren Aussagen von ihm medientheoretisch zugespitzt werden. Kunzelmanns rebellische Allgegenwart habe dazu geführt, dass er zu einem Übersetzer und Transformator der europäischen Protestkultur wurde. Wie Reimann herausarbeitet, waren dessen ‚Werke‘ Maskeraden und Mythologien. Gemeinsam mit der Gruppe SPUR adaptierte und importierte Kunzelmann zunächst den situationistischen Aktionismus in die BRD, welcher wiederum den studentischen Neo-Marxismus von Dutschke und Bernd Rabehl inspiriert habe. Die Kommune 1 entwickelte sich nachvollziehbar aus einer avantgardistischen Tradition heraus. Von der Stadtguerilla leitete sich die Idee des bewaffneten Kampfes ab. Kunzelmann habe bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts wie ein wandelndes Archiv subversiver Traditionen gewirkt, als auch wie ein „zentrales Medium der Protestgeschichte [...] in dem sich die rekonstruierten Traditionen der europäischen subversiven Avantgarde spiegelten und immer wieder neu zusammensetzten [...]“.⁵⁶⁷ Aufgrund

⁵⁶⁵ Vgl. Hakemi, Sara. „Burn, baby, burn!‘: Die andere Vorgeschichte der RAF.“ In: Biesenbach, Klaus (Hg.). *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. Band 2*. Göttingen. Steidl Verlag, 2005: 69.

⁵⁶⁶ Seinen Niederschlag findet das seitdem in zahlreichen Filmen, Theaterstücken und künstlerischen Bearbeitungen der RAF-Geschichte. Beispielhaft genannt sei an dieser Stelle der Spielfilm *Stammheim* (1986), nach dem Drehbuch von Stefan Aust, weil er die belastende Haftsituation der Terroristen, sowie die Autoritätenbeschimpfung vor Gericht während des Prozesses wie auf einer Bühne ins Zentrum stellt. Desgleichen Gerhard Richters aus 15 Ölbildern bestehender *RAF-Zyklus* von 1988, der die massenmedial veröffentlichten Gefängnis- und Beerdigungsfotos, auf deren Vorlagen er basiert, in malerischer Verwischung zeigt und diese mittels Verschleierung und Verschlierung zu Historienbildern mit einer eigenen Erinnerungsgeschichte macht.

⁵⁶⁷ Reimann, Aribert. *Dieter Kunzelmann*: 19.

der seltsamen Eigenschaftslosigkeit Kunzelmanns, die ihm Reimann konzidiert, sieht der Biograph des ‚Bürgerschrecks‘ in Marshall McLuhans Schlagwort vom Medium, welches die Message (im Sinne von McLuhans obsessiver Vorliebe für Alliterationen dann aber auch die Massage) sei, einen Schlüssel zur Decodierung der Demonstration Kunzelmanns.⁵⁶⁸ Ähnliche Viten mit bildungsbürgerlichen Hintergrund und geförderten Talenten, allerdings mit dann konsequent radikalerer Stoßrichtung lassen sich auch für die zeitweilige Chef-Terroristin der RAF, Gudrun Ensslin und die politische Kolumnistin Ulrike Meinhoff konstruieren. Grob gerastert erscheint das im Nachvollzug tatsächlich als ein Weg, der einigermaßen plausibel vom behüteten Protestantismus (Kunzelmann war allerdings Katholik) der Kindheit in den Terrorismus führte. Auf den mathematisch-technisch begabten Fabrikantensohn Jan-Carl Raspe mag man diese Schablone ebenfalls anlegen können. Bei Andreas Baader ist der Fall definitiv anders gelagert. Ist das Leben des Andreas Baader in seinem Verlauf dem Skript eines Roadmovies vergleichbar? Am Tag seiner Festnahme, dem 1. Juni 1972, parkte der Mann mit den schlechtgefärbten rotblonden Haaren einen auberginefarbenen umlackierten Porsche 911 Targa in einer Frankfurter Einbahnstraße entgegen der Fahrtrichtung. Zusammen mit Baader drängten sich der hochaufgeschossene Holger Meins und Raspe in dem Sportwagen zusammen. Kurz darauf stand der „Schwabinger Strizzi“ (so Ulf Poschardt) mit Kippe im Mundwinkel und RayBan auf der Nase vor einem ebenfalls geklauten Iso Rivolta und wartete darauf, von 60 Polizisten abgeknallt zu werden. „In der Nähe jener Objekte der Begierde, die ihm von Kindesbeinen an, zu Straftaten verführten.“⁵⁶⁹ Vor dem Hintergrund einer Geschichte, die von romanhaften Identifikationen, dem Eindruck überlebensgroßer Leinwanderscheinungen, dem Hang zum Nachstellen heroischer Filmszenen, Spiegelungen und mehr oder weniger stotternden Interpretationsapparaten handelt, ist das immerhin eine nicht völlig von der Hand zu weisende küchenpsychologische Verkürzung, die den Mythos der Delinquenz auch weiterhin nähren wird.⁵⁷⁰

Bezeichnend ist jedenfalls, dass Debord erst wieder nach dem Höhepunkt des Deutschen Herbstes auf die in der Isolationshaft gestorbenen Bandenmitglieder der RAF zu sprechen kam. Genauer gesagt kondoliert er den Toten in seinem Film *in girum imus nocte et consumimur igni*

⁵⁶⁸ Reimann. *Kunzelmann*: 20.

⁵⁶⁹ Poschardt, Ulf. *911*. Stuttgart. Klett-Cotta, 2013: 95.

⁵⁷⁰ Die Straßen- und Filmmetaphern nehmen Anleihen bei den entsprechenden Aufsatztiteln im Katalog zur Berliner RAF-Ausstellung *Zur Vorstellung des Terrors. Band 2*: 109 – 114. Klaus Stern betrachtet die Karriere Andreas Baaders anhand seiner Affinität zu schnellen Autos und seiner Vorliebe für delinquentes Gebahren als Fahrer und Poseur. Marlon Brando in *The Wild One* wird als offensichtliches Vorbild des bundesdeutschen Rebellen herangezogen. Angesichts der Umstände der Festnahme Baaders nach einem Feuergefecht mit der Polizei, fühlt man sich deutlich an die Rolle Belmondos als Autoknacker Michel in *A bout de souffle* erinnert. Politische Fähigkeiten und analytische Intelligenz habe der sich selbst-inszenierende ‚Wirkkopf‘ Baader erst später im Knast entwickelt, als seine Autofahrerzeit zwangs-beendet war.

von 1978, der während der in Westdeutschland heißen Terrorphase 1977 Gestalt annahm, mit den dünnen Worten, dass die schönste Jugend im Gefängnis sterbe.⁵⁷¹ Einer Außenansicht der JVA Stammheim folgen im Film Porträtfotos von Baader und Ensslin. Direkt danach kommt Debord in seinem Film auf die Aktionen der frühen Lettristen zurück. Aus diesen vergleichsweise harmlosen Anfängen und Skandalen entwickelte sich die Geschichte der Gewalt gegen Sachen und des Terrorismus in Ausfäherungen der Radikalisierung. Die Geschichte des Happenings als Kunstform einer direkten Publikumsbeteiligung entwickelte sich übrigens aus ähnlichen Wurzeln. Debord bekundete Bruderschaft im Geiste ohne explizit etwas darüber zu verlautbaren, ob man die eingesetzten Mittel allesamt für opportun befand. Dem Vorwurf selbst ein Terrorist zu sein, begegnet er im eigenen Film mit Spekulationen befördernder Indifferenz.⁵⁷² Draufgängertum zieht umso mehr auch zweifelhaften Ruhm nach sich, je gewaltiger die Übermacht des Kontrahenten ist. In einem Brief an seinen Freund, Verleger und Geldgeber Gerard Lebovici am 31. Oktober 1977 bezeichnet Debord den „pauvre Baader“ als ersten Autoren des Verlags Champ libre, der sich selbst umgebracht habe, betont aber noch im selben Satz die Mitschuld des Staates an diesem Ereignis.⁵⁷³ Ist ein Staat bereits ein sehr starker Kontrahent, so gab es in den Augen Debords noch weitaus mächtigere Gegner, denen nationale Grenzen und historische Sonderwege keine nennenswerten Barrieren darstellen.

Die Entwicklungen in Frankreich, Deutschland, Italien und den Niederlanden, um hier die Länder herauszugreifen, welche größere Mitgliederfraktionen in der S.I. stellten, nahmen nach den ersten Höhepunkten der Radikalisierung einen je spezifischen Verlauf in Abhängigkeit von der graduell unterschiedlich interpretierten Gewaltfrage.⁵⁷⁴ Die vorliegende Arbeit, welche einen anderen Schwerpunkt gesetzt hat, vermag das nur ansatzweise zu skizzieren. Den Exkurs halte ich allerdings für angebracht, um grobe Entwicklungslinien anzudeuten, die jeweils nationalen Spezifika zu unterliegen scheinen.

Der Wechsel zu einer immer weniger auf Positionsausgleich bedachten internen Kommunikation wurde Anfang 1963 mit dem ebenfalls zweisprachigen Pamphlet *Pas de*

⁵⁷¹ Vgl. Debord, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Berlin. Edition TIAMAT Verlag Klaus Bittermann, 1985: 54 – 55.

⁵⁷² Vgl. Debord. *In girum imus nocte*. Edition TIAMAT: 93 – 94.

⁵⁷³ Vgl. Brief vom 31. Oktober 1977 an Gérard Lebovici. In: Debord, Guy. *Correspondance: volume V, Janvier 1973 – Décembre 1978*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2005: 440 – 441.

⁵⁷⁴ Verwiesen sei hier zur vergleichenden Analyse des Themenkomplex u.a. auf die Publikation der Aufsatzsammlung von Hess, Henner; Paas, Dieter. *Angriff auf das Herz des Staates: Soziale Entwicklung und Terrorismus. Zweiter Band*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1993.

dialogue avec les suspects besiegelt.⁵⁷⁵ In der editorischen Linie des Zentralorgans *i.s.* war man bereits mit der siebten Ausgabe, in der sich ausführliche Berichte über die internen Konflikte finden, auf eine wesentlich politischere Position geschwenkt. Dies machte sich schon in der Zusammensetzung der Redaktion bemerkbar. Aus dem für die Inhalte verantwortlichen, von der Gesamtversammlung der S.I. gewählten Zentralrat der Organisation, waren die Namen der Künstler getilgt.⁵⁷⁶ Nachdem man mit der Beseitigung des sogenannten "rechten Flügels" der S.I. Nash zu Reaktionen gedrängt hatte, die als Putschversuch ihren Eingang in die Geschichte der S.I. fanden, ging aus der Überwindung dieser ‚Verschwörung‘ die innere Einheit der Organisation gestärkt hervor.⁵⁷⁷ Eine Erklärung Vaneigems, die ebenfalls anlässlich der Konferenz in Göteborg verlesen wurde - in *i.s. Nr. 7* ist sie in Auszügen abgedruckt - verlautet, dass es der S.I. nicht um die Ausarbeitung des Spektakels der Verweigerung geht, sondern um die Verweigerung des Spektakels als solchem. Die folgende Formulierung verdeutlicht zwar, dass man das Projekt der Kunst, welches sich an den Unitären Urbanismus knüpft, nicht völlig aufgegeben hatte. Vor allem nach dem Austritt Asger Jorns, der die S.I. als aktives Mitglied bereits im April 1961 verlassen hatte und fortan unter dem mysteriösen Namen Georg Keller in deren Listen auftauchte, wurde das situationistische Projekt allerdings zu einer werklosen Kunst der reinen Kritik. Wie Kaufmann es auf den Punkt bringt, wurde es zur Kunst Debords.⁵⁷⁸

Die kapitalistische bzw. angeblich antikapitalistische Welt organisiert das Leben spektakulär ... Es kommt nicht darauf an, das Spektakel der Verweigerung auszuarbeiten, sondern das Spektakel selbst abzulehnen. Die Elemente der Zerstörung des Spektakels müssen gerade aufhören, Kunstwerke zu sein, damit ihre Ausarbeitung KÜNSTLERISCH im neuen und authentischen von der S.I. definierten Sinne ist. Es gibt weder einen 'SITUATIONISMUS', ein situationistisches Kunstwerk noch einen spektakulären Situationisten. Ein für alle Mal.⁵⁷⁹

Der Ausschluss der störrischen Künstler bedeutete für die S.I. selbst keine substanzielle Schwächung. Im Gegenteil handelte es sich dabei vielmehr um einen "Klärungsprozess". Um eine Rückkehr zu einer kohärenten und radikalen Linie, wie sie schon von den ersten Manifestationen der S.I. vorgezeichnet wurde. Die S.I. nahm einen Kurswechsel vor, der den

⁵⁷⁵ Vollständiger Titel: *Geen dialoog met gluiperds. Geen dialoog met idioten. Pas de dialogue avec les suspects. Pas de dialogue avec les cons.*

⁵⁷⁶ Vgl. Zusammensetzung des Redaktionskomitees in: *i.s. Nr. 7*: 252: Debord, Kotányi, Lausen, Vaneigem.

⁵⁷⁷ Nash hatte angeblich damit begonnen, die skandinavische Sektion in ein weiteres 'Bauhaus' umzuwandeln. Ein Comic in *i.s. Nr. 7*: 311 reflektiert den ‚Sabotage-Akt‘ von Nash, sowie die Maßnahmen, die sofort von der S.I. eingeleitet wurden, um den "Widerstand der treugebliebenen Elemente" - so der Untertitel des Comics - zu organisieren. Der SPUR wurde vorgeworfen, eine Art autonomen, von Paris abgespaltenen

"Nationalsituationismus" etablieren zu wollen, der in Nordeuropa bereits Unterstützung gefunden habe. Vgl.

"Situationistische Nachrichten" in: *i.s. Nr. 7*: 311 - 312.

⁵⁷⁸ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 196.

⁵⁷⁹ "Die 5. Konferenz der S.I. in Göteborg". In: *i.s. Nr. 7*: 278 - 279.

Unitären Urbanismus aber nicht vollständig aus den Augen verlor. In einem System, das Kaufmann als "Kommunikationspolitik" bezeichnet,⁵⁸⁰ wurde er zu einer Figur unter vielen. Plan B entsprach der Intention Debords. Plan A war ein Täuschungsmanöver mit Kredititäts- und Landgewinn, der sein eigentliches Aktionsfeld und Interventionsgebiet nicht auf Tischplatten und in der Zermürbung in internen Diskussionen sah. Innerhalb weniger Jahre opferte Debord dieser Klärung der Position, die so als der eigentliche historische Prozess der 'künstlerischen Phase' evident wird, sowohl seine Verbindungen zu den wichtigsten Kreativposten der ersten Jahre der Internationalen, als auch zur akademischen Welt. Mit Henri Lefebvre hatte sich die S.I. im Februar 1963 endgültig überworfen. In dem Traktat *Aux poubelles de l'histoire!* unterstellte der Zentralrat der S.I. dem Soziologen, er habe sich zur Abfassung eines Artikels zur Pariser Kommune, der Ende 1962 in *Arguments* veröffentlicht wurde, allzu frei bei Debords „14 Thesen zur Pariser Kommune“ bedient, ohne die Herkunft seiner Folgerungen ausreichend kenntlich gemacht zu haben.⁵⁸¹ Schlimmer noch als das habe letztlich gewogen, dass er in seiner Adaption der Analysen Debords erkennen ließ, was für eine armselige Vorstellung von der Revolution er habe.⁵⁸²

Für die S.I. war die Aufgabe, die Revolution aufs Neue zu erfinden, nicht von dem poetischen Abenteuer zu trennen, die Sprache zu befreien. "Das Programm der verwirklichten Philosophie ist nichts Geringeres, als Ergebnisse und ihre Sprache auf untrennbare Weise zu schaffen."⁵⁸³ Eine der dringlichsten Aufgaben bestand nun darin, sogenannte Kommunikationsräte zu bilden, "um überall eine direkte Kommunikation einzuführen, die es nicht mehr nötig hat, sich mit dem Kommunikationsnetz des Gegners (d.h. der Sprache der Macht) zu behelfen, und so die Welt gemäss ihrer Begierde verändern kann".⁵⁸⁴ Die Situationisten wollten die Perspektive der Surrealisten, welche beabsichtigt hatten die Poesie in den Dienst der Revolution zu stellen, umkehren. Die Revolution sollte nun im Dienst der Poesie arbeiten. Der Moment der wirklichen Poesie, die kein bequem konsumierbarer oder kontemplativer Stoff und das Gegenteil ihrer Konservierung ist, brachte die nicht beglichenen Schulden der Geschichte wieder ins Spiel. Alle auf der Welt, die sich mit und ohne die Situationisten darauf vorbereiteten, "für die lange Revolution zu kämpfen, sind genauso gut wie die Emmissäre der neuen Poesie".⁵⁸⁵

⁵⁸⁰ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 197.

⁵⁸¹ Diese paradoxe Haltung angesichts des Anti-Copyrights der situationistischen Texte bestärkt in der Annahme, dass nur ein Grund gesucht wurde, um rechtzeitig den Kontakt mit Lefebvre abubrechen, der aus Sicht der S.I. mit den falschen Leuten paktierte. Die S.I. schmähte Lefebvre im Februar 1963 mit dem Flugblatt "In die Mülleimer der Geschichte". Ein ausführlicher Artikel in *i.s. Nr. 10*: 227 - 229 "Der Historiker Lefebvre" widmet sich anlässlich des Erscheinens von Lefebvres Buch *Die Proklamation der Kommune* noch einmal dem Fall.

⁵⁸² Vgl. "Der Historiker Lefebvre" in: *i.s. Nr. 10*: 228 - 229.

⁵⁸³ *i.s. Nr. 8*: 39.

⁵⁸⁴ *i.s. Nr. 8*: 39.

⁵⁸⁵ Vgl. *i.s. Nr. 8*: 40.

4. *Destruction of the RSG-6*

Unter der Leitung des dänischen Situationisten J.V. Martin, dem nach dem Ausschluss von Nash die Leitung der skandinavischen Sektion übertragen worden war, organisierte die S.I. im Frühsommer des Jahres 1963 eine letzte Ausstellung von Malerei und Objektkunst in ihrer Geschichte. Vom 22. Juni bis 7. Juli war sie in der Galerie Exi im dänischen Odense zu sehen. In dieser Großstadt am Rand des internationalen Kunstbetriebs wurde der Ausstieg aus der Kunstwelt besiegelt. Beziehungsweise die Verwirklichung der Kunst vollzogen, indem man Kunst als Selbstzweck zum unterschwelligen Thema der Attacke machte.

In einer für die S.I. typischen widersprüchlichen Geste nahm der Versuch, das Programm der Aufhebung der Kunst zu verwirklichen, die Form einer Ausstellung an, welche die S.I. als Manifestation bezeichnete.⁵⁸⁶ Mit dem Titel der Schau, *Destruction of the RSG-6*, bezog man sich tagespolitisch auf ein mysteriöses Traktat der englischen Aktivistengruppierung *Spies for Peace*. Deren Pamphlet "Danger! Official Secret RSG-6" nimmt die durchsickernden Geheimpläne der britischen Regierung aufs Korn, Atomschutzbunker zu bauen, die im nuklearen Ernstfall nur die Spitzen der englischen Gesellschaft schützen sollten.⁵⁸⁷ Im ironischen Bezug zu diesem skandalösen Gerücht und in Anspielung auf den elitären Kunstbetrieb, der noch selten aus seinen gut isolierten und feuerpolizeilichen Auflagen unterliegenden Räumen ausbrach, präsentierte sich ein erster Sektor des Ausstellungsparcours als realistischer Nachbau eines Schutzbunkerambientes. Drei Werkgruppen, die inhaltlich virulente weltpolitische Tendenzen mit geschichtsphilosophischen Fragestellungen verbanden, dominierten das Ereignis. Sogenannte "Thermonukleare Kartographien" von J.V. Martin zeigten die verschiedenen Erdteile einige Stunden nach Ausbruch des Dritten Weltkrieges als zerschmolzene und geschwärzte Wüsteneien.⁵⁸⁸ Eine Serie von historischen "Victoires" Michèle Bernsteins, sowie fünf von Debord gemalte und/oder beauftragte *Directives*, Slogans die direkt auf weiß grundierte oder übermalte Leinwände gepinselt waren, ließen gerade aufgrund ihrer geringen 'malerischen' Qualitäten die antagonistische Beziehung, welche die S.I. mit der bildenden Kunst als Teilsystem der spektakulären Gesellschaft unterhielt, augenfällig hervortreten. Die in Odense gezeigten Werke persiflierten das vermeintlich kritische Potenzial der Gegenwartskunst und schlossen mit den ironischen Direktiven Debords symbolisch ein

⁵⁸⁶ Vgl. *i.s.* Nr. 9: 121.

⁵⁸⁷ Vgl. die Darstellung bei Bourseiller, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord*: 261.

⁵⁸⁸ Die qualitativ besten Abbildungen finden sich in der dänischen Kunstzeitschrift *Konstrevy* 5-6. Stockholm. Ahlen & Akerlunds Forlags, 1963: 200 – 203. J.V. Martin veröffentlichte hier unter dem weiblichen Pseudonym Else Steen Hansen den vierseitigen Artikel zur Ausstellung „Homo Ludens“ in dänischer Sprache.

"dépassement de l'art"⁵⁸⁹ ab, welches die S.I. in ihren internen Angelegenheiten faktisch unlängst vollzogen hatte.

Der Katalog zur Ausstellung enthält Debords Text "Die Situationisten und die neuen Aktionsformen in Politik und Kunst" in dänischer, englischer und französischer Sprache. Darin wird der Beitrag der S.I. zur theoretischen und praktischen Artikulation einer neuen revolutionären Herausforderung herausgestrichen. Das Hauptwerkzeug der situationistischen Ästhetik bleibt das Détournement. Wahrhaft kritische Kunst müsse stets die Kritik ihrer selbst und ihrer Form beinhalten.⁵⁹⁰ Die Situationisten waren unverändert überzeugt davon, dass alles, was die Welt gegenwärtig als positiv ausgab, dazu benutzt werden musste, die Ausdrucksformen durch Verneinung aufzuladen. Die Negativität dieser Haltung hätte ihren Anteil an der Entstehung einer Positivität, die nicht aus dem künstlerischen Umfeld kommen würde.⁵⁹¹

Besagte, als agitative Anti-Bilder ausgewiesene und bunt übermalte Gipslandschaften von Bernstein nehmen formale Anleihen bei den Combine-Paintings eines Robert Rauschenberg und den "Modifikationen" Jorns, ohne an deren suggestives Potential im subtilen Spiel mit ‚armen‘ Materialien und Fundstücken der Alltagskultur heran zu reichen.⁵⁹² Debords Ehefrau war keine bildende Künstlerin, stattdessen eher literaturaffine Laiin. Thematisch zeigen Bernsteins Formate die Siege des "Grossen Bauernaufstandes von 1358", der "Spanischen Republikaner" im Bürgerkrieg Mitte der 30er Jahre, der "Pariser Kommune", der "Budapester Arbeiterräte" sowie den "Sieg der Bande Bonnot"⁵⁹³. Stilistisch sollten ihre Bilder eine

⁵⁸⁹ So der Titel eines der Bilder oder Direktiven von Debord, die er am 17. Juni 1963 malte.

⁵⁹⁰ Im Oktober 1967 wird in *i.s. Nr. 11* ein Text von René Viénet veröffentlicht, der auf den zwischenzeitlichen Bekanntheitsgrad des Debord-Textes kritisch Bezug nimmt. Die Erfahrung des Umgangs mit der situationistischen Theorie, die zuvor bereits mit der Kunst gemacht werden musste, besteht vier Jahre später darin, dass es "keine radikale Geste" gibt, "die die Ideologie nicht zu rekonstruieren versucht". Entsprechend dieser Erkenntnis kehrt der Autor den Titel seines Beitrags zu: "Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst". Vgl. *i.s. Nr. 11*: 279 - 284.

⁵⁹¹ Vgl. Debord. "Die Situationisten und die neuen Aktionsformen in Politik und Kunst". Auf Deutsch abgedruckt in: *Nilpferd des höllischen Urwalds: Situationisten, Gruppe SPUR, Kommune 1. Kat. d. Ausstellung des Werkbund Archivs Berlin 1991*. Gießen. Anabas-Verlag, 1991: 173.

⁵⁹² Bernstein verwendete u.a. Haare, Zinnsoldaten und Spielzeugautos für ihre Assemblagen. Eine qualitativ allerdings dürrtige Ausschnittsfotografie findet sich in *i.s. Nr. 9*: 135. Eine in der Auflösung bessere Ausschnittsfotografie von *La Victoire de la bande a Bonnot* (1957) bei Chollet. *L'insurrection situationniste*: 268. Die zuvor bereits genannte Ausstellung in Genf 2018 zeigte Reproduktionen der Bilder.

⁵⁹³ Der Gelegenheitsräuber und frühe Automobilist Jules Bonnot stieß 1911 zu einer anarchistischen Vereinigung, deren Mitglieder aus Proudhons Satz "Eigentum ist Diebstahl" die Konsequenzen zogen, "individuelle Wiederaneignung" sei der wahre revolutionäre Weg. Bonnot überzeugte die Anarchisten zu dramatischen bewaffneten Banküberfällen. Mit Hilfe des Automobils konnten die Kriminellen flüchten. Bei ihren Raubzügen erschossen die Banditen mehrere Polizisten. Um die Bande auszuheben bot der französische Staat ein ganzes Infanteriebataillon mit Maschinengewehren auf. Die Erfindung des automobilen Bankraubs sicherte der Bande den Nachruhm, der in Gedichten, Liedern und Filmen verewigt ist und auch Bernstein zu ihrer Hommage veranlasste. Vgl. Zaiser, Michael. "Die Bonnot-Bande: Die Erfindung des Bankraubs durch den Automobilisten und Anarchisten Jules Bonnot". In: *Jungle World Nr. 41*, 2000.

Negation der politisch indifferenten Pop Art zum Ausdruck bringen, deren Motivwelt von den Situationisten als Ausdruck trübseliger Zufriedenheit abgeurteilt wurde.⁵⁹⁴ Apostrophiert als eine erneuerte Form der Schlachtengemälde, zielten die ausgewählten Sujets auf einer weiteren inhaltlichen Ebene darauf ab, eine Korrektur der noch nicht vollendeten Geschichte in eine der S.I. passende Richtung vorzunehmen.⁵⁹⁵ Bildnerisch werden blutige Niederlagen in politischen Befreiungskriegen retrospektiv zu Siegen der Geknechteten erklärt, da sie sich noch jedesmal vor der Geschichte, welche die Gründe dieser Kämpfe für legitim erklärt, als solche erwiesen hätten. Eine jede historische Niederlage im Klassenkampf und seinen Nebenkriegsschauplätzen wird als Mosaiksteinchen des zukünftigen Sieges betrachtet, der zumindest im Rahmen des marxistischen Geschichtsbildes, welches für die Situationisten Verbindlichkeit besaß, außer Frage steht.

Eine übermalte Europakarte Martins zeigt die verklebte und verkarstete Oberfläche des Kontinents aus der Vogelperspektive "4 1/2 Stunden nach dem Beginn des III. Weltkrieges".⁵⁹⁶ Das Schreckensszenario ist auf eine Spitze getrieben, die den Zynismus der Argumente für Aufrüstung und der damit einhergehenden Propaganda für private Schutzvorsorge als miteinander verknüpfte Interessenpolitik und Lobbyismus bloßlegt. Die S.I. bemühte sich darum, die Atmosphäre von geschürter Angst und Misstrauen, wie sie ein Element der politischen Kontrolle darstellte, welche gleichzeitig den Absatz der Privatwirtschaft ankurbelte, als internationales Krisensymptom noch zu verstärken. Der Subtext jener Bildserien Martins und Bernsteins lässt sich als Ausdruck der situationistischen Bemühung lesen, Protest gegen den nicht zuletzt von dieser Gruppe aufgedeckten kalkulierten Lügenzusammenhang im Spektakel zu schüren und damit selbst an die mythische Folge der als Siege deklarierten Niederlagen im Klassenkampf anzuknüpfen.

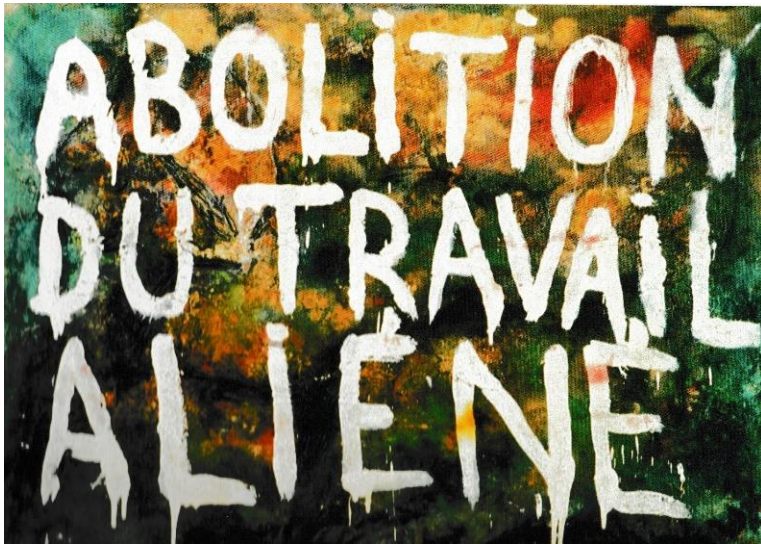
Debord höchstselbst behielt sich vor, mit seinen insgesamt fünf Direktiven, die sich auf das Ende der Malerei als avantgardistische Tätigkeit beziehen, den apokalyptischen Diskurs über den nuklearen Supergau und die Geschichte der Unterdrückung, auf die Kunst als entfremdete Tätigkeit zu weiten. Das verschaffte den in den Bildtafeln Martins und Bernsteins zum Ausdruck kommenden allgemeinen Ängsten und Hoffnungen, den Alltag der frühen Sechziger Jahre prägende Gefühle der Ohnmacht, ein Ventil. Mittels der Entwendungspraxis wird ein Weg aus der Passivität der mit Gesten des privaten Konsums kompensierten

⁵⁹⁴ Vgl. *i.s. Nr.9*: 136.

⁵⁹⁵ Vgl. *i.s. Nr.9*: 136.

⁵⁹⁶ Vgl. Abbildung in *i.s. Nr.9*: 122.

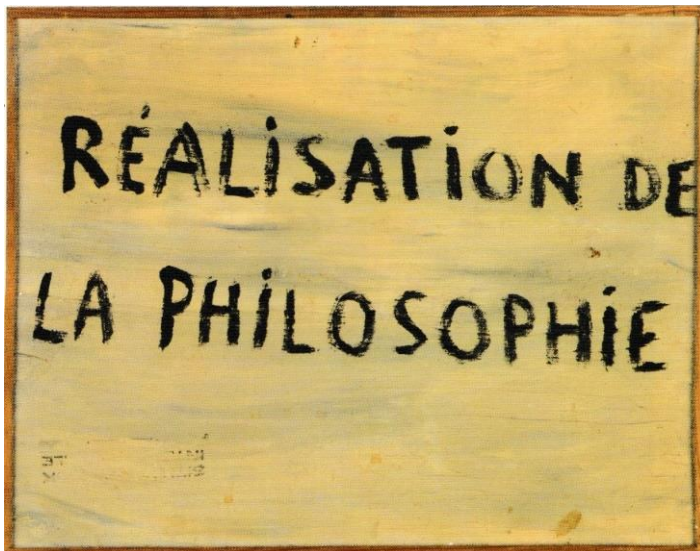
Schicksalsergebenheit skizziert, die so symptomatisch für die Verdrängungsmechanismen der westlichen Nachkriegskultur ist.



63 Debords Gemalte Direktive Nr. 4 auf Stück Pittura Industriale, 1963.

In der Manier von schleunigst im Schutz der Dunkelheit angebrachten Wandschriften, die an seinen Appell aus lettristischen Tagen *NE TRAVAILLEZ JAMAIS* erinnern, beschloss Debord programmatisch das Zeitalter der Kunst mit einer bitter-humorigen Geste, die um die abstrakte Macht der kontemplativen Tradition weiß. Selbst qualitativ ‚schlechter‘ Malerei näherten sich Betrachter im Ausstellungskontext mit gelernter Unterwürfigkeit und Minderwertigkeitsgefühlen. Zu diesem Zweck erkor der Situationisten-Mastermind ausgerechnet die von ihm stets diskreditierten und widerwillig benutzten Materialien Öl und Leinwand aus. Eine gruppeninterne Spitze bestand darin, dass er als Untergrund seiner vierten Direktive, des Bildes mit der Aufschrift *ABOLITION DU TRAVAIL ALIENE*, ein Stück industrieller Malerei von Pinot-Gallizio hergenommen hatte (Abb. 63). Mit dieser ‚intimen Zweckentfremdung‘ rekurriert der Franzose auf die Hartnäckigkeit der irrigen Hoffnungen in den fortschrittlichen Charakter der Kunst. Einem falschen Glauben, dem kürzlich so viele Mitglieder der S.I. geopfert werden mussten. Der Effekt der Geste ist eine Entwertung des auf Tafelbildgröße reduzierten Stücks Malerei von Gallizio in seinem Warenwert, bei gleichzeitiger Wiederaufwertung seines in diesem Rekuperationsprozess verloren gegangenen kritischen Gehalts. Dies ist ein Spiel auf der Ebene von Devalidierung, Deutungshoheit und Wortmacht. Seine Demonstration greift aber nicht entscheidend weit über eine im Rahmen des Kunstbetriebs gemachte Geste hinaus, weshalb Debord selbstverständlich auch das eigene Werk als Elaborat entfremdeter Tätigkeit ablehnte. Im Moment der Überschreibung des Werks

von Gallizio im Rahmen eines größeren Spiels steht pars pro toto zumindest der ganze Galerie-Kunstbetrieb in Frage, in welchem sich die Situationisten für eine kurze Zeitspanne von etwa fünf Jahren bewegt hatten. Wie die dänische Lokalpresse berichtete, hatte Debords Aufschrift den Wert des Werks von 3.000 dänischen Kronen auf 300 gemindert.⁵⁹⁷ Mit seiner Beschriftung - die Forderung ist eine Paraphrase aus dem von Karl Marx und Friedrich Engels verfassten *Manifest der Kommunistischen Partei*, der Fanfare des Klassenkampfes, dem wohl am weitesten verbreiteten und inhaltlich dichtesten portablen Text der historischen Linken -⁵⁹⁸ verfrachtete Debord die notwendige Passage durch eine künstlerische Periode in die Vergangenheit des situationistischen Gesamtvorhabens. Dieses hatte nun per Definition und Verächtlichmachung des Kunstgegenstands aus einer zurückliegenden Phase der eigenen Organisation, eine weitere Bewusstseinsstufe gezündet.



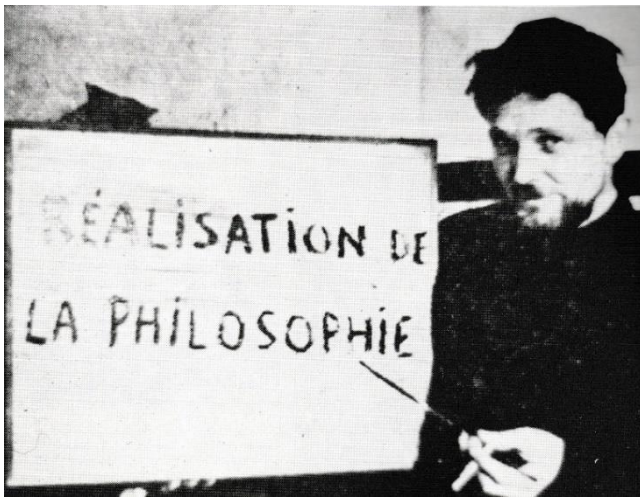
64 Malerische Qualität der 2. Direktive.

Aufhebung der Kunst ist die Basis, welche die *RÉALISATION DE LA PHILOSOPHIE*, so der Titel einer weiteren Direktive (Abb. 64), die unmittelbar auf die Formel Vaneigems auf der Göteborger Konferenz und darüber hinaus auf die Geschichtstheorie Hegels verweist, glaubhaft macht. Die Nutzbarmachung experimenteller Werke als Untergrund für Parolen bedeutet weniger eine Degradierung des Mediums selbst. Allerdings hat sich das Potenzial von Avantgardekunst dann erschöpft, wenn ihre jeweils neuesten Innovationen sogleich als Salonkunst von einer Elite der Kenner und Sammler in die Bewertungsmechanismen des Betriebs integriert wird. Für Pinot-Gallizios industrielle Malerei war das nachweislich der Fall.

⁵⁹⁷ Vgl. Ford, Simon. *The Situationist International: A User's Guide*. London. Black Dog Publishing, 2005: 93.

⁵⁹⁸ Vgl. Marx, Karl. Engels, Friedrich. *Manifest der Kommunistischen Partei*. Berlin. Dietz Verlag, 1986: 57 - 58.

Debords nur scheinbar possenhafter ikonoklastischer Akt ist ein Nachklapp auf eine Entwicklungslogik der Malerei, die ab einem gewissen historischen Stand vorrangig modischen Gesetzmäßigkeiten gehorchte. Der paradigmatischen Geste des Situationisten, der es innerlich und aus theoretischer Überzeugung ablehnte zu malen und trotzdem ungeniert zu Pinsel und Farbe griff - dem immer wieder unterstellt wurde, dass er kein tieferes künstlerisches Verständnis entwickelt hätte - mangelt es bei aller Offensichtlichkeit nicht an Hintergründigkeit.



65 J.V. Martin mit *Direktive Nr. 2*.

Auf einer Publicity-Photographie für den Katalog der Ausstellung wirkt es so, als ob J.V. Martin, der mit einem Zeigestock bewaffnet in die Rolle eines situationistischen Oberlehrers schlüpft, dieses Sprachspiel erläutern wollte (Abb. 65).⁵⁹⁹ Ohne entsprechend leistungsfähiges Publikum läuft die Kunst ins Leere, dozierte Bazon Brock sehr viel später in einem Artikel zur Genese des „action teaching“.⁶⁰⁰ Was nützen die elaborierten Formen, wenn es niemanden gibt, der das wahrzunehmen und einzuordnen in der Lage ist. Martins Face to Face mit den Kunstdingen, dem Betrachter des Katalogs und dem Leser von *i.s.* wirkt wie eine Vorwegnahme der Besucherschule, welche Bazon Brock erstmals 1968 anlässlich der documenta 4 in Kassel abhielt und kontinuierlich zu seiner Marke der Publikumsbeteiligung an moderner Kunst ausbaute. Was mit didaktischen Mitteln sichtbar gemacht wurde, sollte im nächsten Schritt auf das Alltagsleben angewandt werden.⁶⁰¹ Zeiger und Zigarette hielt J.V. Martin bei seiner Lektion rechtwinklig zueinander in seiner linken Hand, während der rechte Arm Debords zweite

⁵⁹⁹ Vgl. die Abbildung in Ford, Simon. *The Situationist International: A User's Guide*. London. Blackdog Publishing, 2005: 93.

⁶⁰⁰ Vgl. Brock, Bazon (Hrsg. Von Anna Zika in Zusammenarbeit mit dem Autor). *Der Barbar als Kulturheld: Gesammelte Schriften III, 1991 – 2002*. Köln. DuMont, 2002: 37.

⁶⁰¹ Vgl. Brock. *Der Barbar als Kulturheld*: 37.

Direktive ausbalancierte. Der Däne im dunklen Rollkragenpullover reüssierte als neuer Typus eines hedonistischen Übungsleiters.

Allerdings ging es den Situationisten bereits weniger um die Frage ‚Ist das (noch) Kunst?‘ als vielmehr um die banausenhafte Anschlussfrage ‚...oder kann das (schon) weg?‘. Die Dringlichkeit eines Prozesses der Bewusstseinsbildung bleibt in ihrer Bindung an die Rahmenvorgaben eines Wandobjektes der Präsenz des Mediums verhaftet, dessen Grenzen zwar gedehnt aber nicht aufgesprengt werden können. Das ist die Neufassung des Lehrstoffes, an welchen man sein Publikum bereits im Anschluss an die Ausstellungen der industriellen Malerei in Italien, München, Paris und Amsterdam heranführen wollte. Teilhabe bedeutete in zweiter Linie Arbeit, setzte vor allem aber voraus, in ein kollektives Spiel mit der Verkehrung von angestammten Rollen und Bedeutungen einzuwilligen.

Einige Jahre zuvor hatte die S.I. mit Flugblättern gegen die Festnahme und Psychiatrisierung eines unbedeutenden italienischen Malers protestiert, welcher ein Raffael-Gemälde dadurch leicht ‚beschädigt‘ hatte, dass er auf der Schutzglasscheibe einen handgeschriebenen Zettel mit der Parole „Es lebe die italienische Revolution! Raus mit der klerikalen Regierung!“ geklebt hatte. Eine der Kirche und den kulturellen Werten der Museen feindlich gesinnte Tat, die an sich eine (wenn auch unsubtile) Freiheitsgeste der Götzenzerstörung ist, wurde von Exekutive und Judikative seinerzeit als ausreichender Wahnsinnsbeweis gewertet. Lehrreich sei vor allem der Abschluss dieses Vorfalles gewesen. Nach seiner Entlassung aus der Mailänder Irrenanstalt konnten anwesende Journalisten den noch immer von den Konsequenzen seines Streichs verschreckten Täter überreden, sich vor dem Madonnenbild niederkniefend und betend fotografieren zu lassen. Womit er die von ihm instinktiv angegriffenen Institutionen auf einen Schlag wieder verehrte.⁶⁰²

Befund ist, dass von den großspurigen Forderungen der S.I. bislang noch relativ wenig in eine genuin revolutionäre Praxis umgesetzt werden konnte. Die Überwindung der Kunst lag in der Geschichte der Organisation gerade erst wenige Monate zurück. Um zu den angestrebten Verwirklichungen, die aus ihrer Aufhebung herausführen, zu gelangen, musste der Einfluss ihres Konditionierungsmechanismus, welcher in der modernen Tradition der kontemplativen Rezeption begründet ist, erst abgeschüttelt werden. Die Gemahnung an Marx‘ These, dass der Mensch die Diesseitigkeit seines Denkens in der Praxis beweisen müsse, macht die gemalten Direktiven zu in Ölfarbe geronnenen Gesten des Abschieds an die Theorie als Selbstzweck.

⁶⁰² Vgl. die Darstellung in: „Nachrichten von der Internationalen – Die Aktivität der italienischen Sektion“. *i.s.* Nr. 2 (Dezember 1958): 69 – 70.

Bilderstürmerei und Theoriestürmerei durften auch vor den eigenen Erzeugnissen und hingestümperten Artefakten nicht haltmachen. Theorie stellte sich aus im Wissen darum, dass ihre Relevanz sich einzig im Handeln beweisen kann. Solche Momente des Innehaltens, wie die beiden Kurzfilme Debords und die Manifestation in Odense, welche strategisch schon mit der Zukunft des situationistischen Projekts verknüpft waren, dienten der Bündelung neuer Ansätze und der Sammlung frischer Energien. Der Rest landete auf dem Schrotthaufen der Geschichte, wie man damals sagte. Heute ist bekannt, dass Debord darauf bedacht war, noch die geringsten Zeugnisse zu archivieren. Wie sie zumindest behaupteten, kam es den Situationisten nicht ungelegen, dass die meisten der in Odense ausgestellten Anti-Bilder bei einem versehentlichen Brandanschlag auf das Haus Martins, dem "Hauptpublikationslager" der S.I. im jütländischen Randers, am 18. März 1965 vernichtet wurden. "Sicherlich eine Abschaffung der Kunstnegation, die noch nicht ihre Aufhebung ist! Hier wurde die Kunst'oberfläche' abgebrannt."⁶⁰³

5. Paratext: Porträt eines Verworfenen

Von nicht zu unterschätzendem strategischen Wert ist ein Porträt, das Asger Jorn eingangs der 1964 unter dem Titel *Contre le cinéma* edierten Skripte der ersten drei Filme Debords von deren Macher zeichnet. Sein Vorwort "Guy Debord und das Problem des Verworfenen" (frz.: *Guy Debord et le problème du maudit*) versteht sich als Psychogramm im Ton einer Würdigung der Verdienste des Situationisten. Auf dem Frontcover der Publikation legt dieser seine Hand auf die Schulter einer jungen dunkelhaarigen Frau mit asiatischen Gesichtszügen. Mehr ist auf dem Einband von Debord selbst nicht zu sehen. Nur die von mittig rechts ins Schwarzweißfoto langende offene Hand und ein bisschen Jackenärmel; abgeschnitten vom Bildrand. Seine Geste führt die von oben fotografierte Frau wie eine anzuleitende Schülerin, wenn nicht gar wie eine physische Verlängerung seines geistigen Eigentums und Einflusses als Sittenverderber vor.⁶⁰⁴ Auf den Seiten zwei und drei des Broschurs gibt es weitere Porträtfotos der jungen Frau. Sehr ernst und etwas verloren dreinblickend, sinniert sie über die Texte von *internationale situationniste*. Eine Ausgabe des Magazins hält sie in der Mitte aufgeschlagen, schaut aber darüber hinweg in eine unbestimmte Ferne. Jorn unternimmt eine Rückblende auf retrospektive

⁶⁰³ i.S. Nr. 10: 170. Um Ausstellungen über die Situationisten mit geeigneten Exponaten zu bestücken, wurden Reproduktionen der Direktiven Debords im selben Maßstab angefertigt. Hier verfährt man ähnlich nonchalant wie mit den Readymades Duchamps, die sich ja offensichtlich beliebig vervielfältigen lassen, wenn sie für spektakuläre Zwecke gebraucht werden.

⁶⁰⁴ Vgl. dazu die Beschreibung des Dokuments Nr. 262 in: Scheppe, Ohrt (Hg.). *The Most Dangerous Game*: 576. Ein Faksimile von *Contre le cinéma* liegt der DVD-Box des filmischen Gesamtwerks bei.

Filme über das Leben der verlorenen Kinder in den Fünfziger Jahren. Nun, sieben Jahre nach ihrer Gründung, schien die Zeit für Zwischenbilanzen der bisherigen Aktivitäten der S.I. reif zu sein. Im Unterton der Eloge des Dänen schwingt eine Warnung an den unbeweglichen Rest der Welt mit.

Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette nimmt in seinen Forschungen das Beiwerk genauer unter die Lupe, welches einen Text erst zum Buch macht. Er betrachtet die Anhängsel eines Textes, welche in Wirklichkeit dessen Lektüre steuern. Grundlegend ist dabei die Existenz eines impliziten Kontextes im Umfeld eines Werks, das dessen Bedeutung präzisiert oder modifiziert.⁶⁰⁵ Genette definiert den von ihm so genannten „Paratext“ als einen „heteronome(n) Hilfsdiskurs“, der seinem Text untergeordnet, nichtsdestoweniger von funktionaler Bedeutung ist, ja sogar eine performative Macht entwickeln kann.⁶⁰⁶ Der Paratext setzt sich zusammen aus dem Peritext, das heißt jenen Elementen, die sich im unmittelbaren Umfeld des Textes versammeln, wie der Titel, das Vorwort, Kapitelüberschriften, Illustrationen und so weiter, sowie dem Epitext, der aus Mitteilungen besteht, die außerhalb des Textes angesiedelt sind. Zu dieser Kategorie zählen beispielsweise Interviews, Gespräche mit dem Verfasser, aber auch die private Kommunikation in Briefwechseln und Tagebüchern, Fotografien und dergleichen. Alle diese Elemente können durchaus unterschiedliche und ambige Zwecke bedienen.

Das versierte Spiel auf der Ebene des Paratextes ist für die Beurteilung des Gesamtwerks Debords von fundamentaler Bedeutung, weil man es mit einer romanhaften Struktur und Wirkung zu tun hat. Jorns Vorwort, in seiner Funktion Debord in- und simultan gegen eine bestimmte Traditionslinie zu stellen, ist Anlass, diese These genau an diesem Ort der Studie nochmals zu statuieren und zu erhärten. Auf diesem Gebiet liegt noch einige Forschungsarbeit vor Literaturwissenschaftlern und Komparatisten, den Werkkorpus Debords selbst, sowie die Werke und Zugaben seiner Weggefährten zu sezieren. Wie hängen die Filme, Bücher, Artikel in unterschiedlichen Publikationen, die Bildauswahl der Magazine, Foto-Unterschriften, Signaturen, Titel, Untertitel, Texttafeln, Zitate, Zweckentfremdungen, Modifikationen, Werke und Ausstellungen assoziierter Maler, Architekten und Literaten, Vorträge, Flugschriften, Aufrufe, interne und öffentliche Thesenpapiere, Manifeste, Wandschriften, anonyme Graffiti, Briefwechsel, Geschichtsschreibung der Organisation, nachträgliche Vorworte, Rückblicke und private Erinnerungen untereinander zusammen und befruchten sich gegenseitig? Gestiftete Zusammenhänge laden zur Dekonstruktion ein, deren Bruchstücke sich wie die Scherben

⁶⁰⁵ Vgl. Genette, Gérard. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 2001: 15.

⁶⁰⁶ Vgl. Genette. *Paratexte*: 18.

zerbrochener Gesetzestafeln oder die Fragmente zerstückelter Stadtpläne immer wieder anders zusammensetzen lassen.

Betrachtet man die Funktion eines von einem Wegbegleiter verfassten Vorworts phänomenologisch, so wird damit ein Teil der Verantwortung für das eigene Tun an einen Dritten delegiert, der mithilfe seiner Reputation dem Autor assistiert.⁶⁰⁷ Handelte es sich bei Bernsteins Roman *Alle Pferde des Königs* zum Zeitpunkt seines Erscheinens noch um einen heimlichen Paratext zu Debords Umtrieben, der die Gestalt eines eigenständigen Werks annimmt und selbst voller intertextueller und paratextueller Spitzfindigkeiten steckt, so ist die Funktion des Vorworts Jorns, eines elder statesman der europäischen Nachkriegsavantgarde, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung erkennbar tendenziös. Jorns ‚Zwischenzeugnis‘ erfolgte zu einem Zeitpunkt, da eine verdächtige Ruhe, die in die gelichteten und wiederaufgefüllten Reihen der S.I. zeitweilig eingekehrt war, nur als Vorbereitung eines nächsten Schritts verstanden werden konnte. Der Däne inauguriert seinen Freund nun als Mastermind im Zentrum der Gruppe, in welcher er selbst nur noch eine untergründige Rolle spielte und künftig spielen würde. Es sollte Debord nicht allein darum gehen, die Kräfte um sich zu sammeln, sondern die S.I. zum Resonanzkörper der wichtigen auf internationaler Ebene geführten gesellschaftlichen Debatten in den Sechziger Jahren zu machen. Nach und nach wurde man der ästhetischen und medialen Überformung der Lebenswelt gewahr. Die Erkenntnis, einem dramatischen Wandlungsprozess der persönlichen und gesellschaftlichen Beziehungen beizuwohnen und ausgesetzt zu sein, resultierte in unterschiedlichen medientheoretischen Ansätzen, die zwischen der aufgeklärten und flexiblen Affirmation eines Marshall McLuhan und einer rückwärtsgewandten, starren Verweigerungshaltung gegenüber dieser Entwicklung gespannt waren.⁶⁰⁸

In der Tradition eines Zweigs der Moderne, der sich vom Mythos und Phantasma der politischen Revolution nährt, betrachtet Jörn seinen ‚partner in crime‘ als einen der "größten Neuerer der Filmgeschichte".⁶⁰⁹ Signifikant ist dabei die von Jörn benannte Diskrepanz zwischen seiner euphorischen Würdigung und dem schlechten Ruf, den Debord in der Welt der

⁶⁰⁷ Vgl. Genette: 16.

⁶⁰⁸ Marshall McLuhan versteht seine 1967 erschienene Materialsammlung *Das Medium ist Massage* als eine Art 'Kollidoskop' gegeneinanderstoßender Zustände der Gegenwart. Ihm ist an der Vermittlung scheinbar unvereinbarer Elemente gelegen, die, wenn man sie phantasievoll gegenüberstellt oder kombiniert, oft überraschende Entdeckungen machen lassen. Das klingt vordergründig nach Debord, zeitigt aber in seinen Konsequenzen einen Positivismus, welcher, bezüglich der Funktion der Massenmedien, der Haltung Debords diametral entgegensteht. "Das Fernsehen [...] engagiert uns. Vielleicht ist dies der Grund, warum so viele Menschen sich in ihrer Identität bedroht sehen. Diesen Ansturm der 'Light-Brigade' hat unser allgemeines Bewußtsein für Sinn und Form des Lebens und der Weltgeschehnisse bis zur äußersten Empfindlichkeit gesteigert." McLuhan, Marshall. Fiore, Quentin. *Das Medium ist Massage*. Frankfurt a.M., Berlin. Ullstein Verlag, 1969: 125.

⁶⁰⁹ Jörn. "Guy Debord und das Problem des Verworfenen": 6.

Gentlemen genieße. Die Respektsbekundung eines Freundes, der genau erfasst, worum es Debord geht und der Bannfluch einer unverständigen Öffentlichkeit gehören gleichwertig zusammen, will man Debord als Kind seiner Zeit bezeichnen, das keineswegs besser sein kann, als die Zeit selbst, in der es lebt. Diese traurige Gegenwart ist für die Situationisten die chancenreiche Zeit des Dialogs und der Kommunikation.⁶¹⁰

Debords Tätigkeit auf dem Gebiet des Films qualifiziert Jorn als "das zufällige Ergreifen irgendeines Instruments [...], um dadurch genau allgemeinere Fähigkeiten zu beweisen".⁶¹¹ Gemessen am Beispiel des Schweigens, das John Cage in die Musik eingeführt hat und der Anfänge der amerikanischen Pop-Art, die sich der weit verbreiteten Heldenikonographie der Comics bedient, verortet Jorn seinen Mitstreiter als denjenigen, der geheim und am stärksten "zehn Jahre lang die Kunst auf Weltebene" beeinflusst hat.⁶¹² Seine Arbeiten, die in den von Jorn finanzierten Kurzfilmen ihre konsequente Fortsetzung finden, sind Dokumente über eine neue Welterperspektive gegenüber denen man sich nie wohlfühlt; "und das Schlimmste ist: gerade das ist ihre Absicht."⁶¹³

Die folgende Lobrede enthält in ihrem paradoxerweise indiskreten Verweis auf das Thema eines klandestinen Banditentums eine Warnung Jorns, die sich aus der Hoffnung speist, dass ein solches Spiel weitergetrieben werden kann.

Debord ist immer tiefgründig schlau, nie ist er auf frischer Tat eines banausischen Unternehmens ertappt worden. Dadurch läßt sich die ungeheure Ehrfurcht erklären - man kann sogar von Furcht sprechen - , die ihm auf dem Gebiet anhaftet, das man verabredeterweise die künstlerische und kulturelle Avantgarde nennt [...] Seit Kriegsende habe ich niemand anderes finden können, der sich wie Debord [...] auf die Aufgabe konzentriert, die Regeln des menschlichen Spiels gemäß den neuen Angaben zu berichtigen, die sich in unserer Zeit aufdrängen [...] Die Regeln seines Spiels sind ihm durch die Zeitumstände aufgezwungen worden und sie gehen durch ihre Kompliziertheit über die Möglichkeiten seiner Erkenntnisse hinaus. Die gegenwärtige situationistische Bewegung stellt nur den Anfang eines Beispiels für dieses Spiel dar. Indem er die Ausschließlichkeit und die Rolle eines Chefs ablehnt, rettet Debord sein Recht auf das Spiel und gleichzeitig den offenen Charakter des zukünftigen Spiels.⁶¹⁴

6. Anstiftung zum Aufruhr

In so unterschiedlichen persönlichen Schicksalen und politischen Ereignissen wie dem rätselhaften Selbstmord von Marilyn Monroe, der Kubakrise, der Affäre des englischen

⁶¹⁰ Vgl. Jorn. Ebenda: 6 - 7.

⁶¹¹ Jorn: 9.

⁶¹² Vgl. Jorn: 10.

⁶¹³ Jorn: 14.

⁶¹⁴ Jorn: 14 - 16.

Heeresministers Profumo mit dem Callgirl Christine Keeler und zahlreichen weiteren massenmedial ausgeschlachteten Symptomen offenbarte sich die Krisenanfälligkeit der Welt. All diese heterogenen, aber sich merkwürdig verdichtenden Anzeichen bestätigten Debord sowohl im Glauben an die Beweiskraft der in *i.s.* vorgebrachten geschichtstheoretischen Thesen, als auch an die verführerische Macht dieser Theorie. *Internationale situationniste* war ein Organ für Missstände und Skandale aller Art; Seismograph und Katalysator in Einem. Gesammelte Indizien, die unter der Rubrik "Situationistische Nachrichten" erschienen, hielten der in die Defensive geratenen sogenannten Alten Welt einen Spiegel vor, der grausam genau auf allen Ebenen den Zustand ihres gegenwärtigen Verfallsstadiums zeigte.⁶¹⁵

Ein klares Kennzeichen für die Weiterentwicklung der situationistischen Text- und Bildrhetorik stellte eine gesteigerte Aggressivität im Ton der Zeitschrift dar, welche den sich zuspitzenden weltpolitischen Konfrontationen und binnengesellschaftlichen Spaltungen, wie zum Beispiel blutigen Rassenunruhen in den USA, geschuldet war. Die Autoren scheuten nicht vor einer Verwendung explizit gewalttätiger Motive zurück um die Darstellung der auftretenden Konflikte noch zu dramatisieren. Stellvertretend für eine Fülle an Beispielen stand der bereits 1962 geäußerte Wunsch, die Architekten von Sarcelles für ihre unmenschlichen Wohnbauten hängen sehen zu wollen.⁶¹⁶ Zunehmend krieglerische Metaphern, welche die revolutionäre Stoßrichtung der Texte kredibel machten, gingen einher mit dem oben geschilderten qualitativ veränderten Umgang in der Gruppe selbst. Die harte, kompromisslose Linie wirkte sich auch auf Debords Privatleben merklich aus, wie Michèle Bernstein später zugeben sollte.⁶¹⁷

In der Öffentlichkeit zeigte sich Debord, dessen äußeres Erscheinungsbild sich allerdings weniger deutlich verändert hatte als es die Schärfung seiner Positionen vermuten lässt, nun häufig in der Begleitung von 'harten Jungs'. Die neuen Mitglieder der S.I., wie René Viénet, Rudi Renson und J.V. Martin, welche mit langen ungewaschenen Haaren und struppigen Bärten auffielen, rekrutierten sich schon ersichtlich nicht aus den Kreisen einer vergleichsweise gutmütigen Künstler-Bohème, die sich gern zur hitzigen Diskussion in gemütlichen Wirtshäusern traf. Stellvertretend für die S.I., die im Stil eines Geheimbundes ihre Solidarität mit allen klassenkämpferischen Erhebungen bekräftigte, schreckte die neue Mitgliedergeneration nicht davor zurück, persönliche Verantwortung für ihre Provokationen zu

⁶¹⁵ Die Situationistischen Nachrichten in *i.s.* Nr. 8 beziehen sich auf den Algerienkrieg, die Kubakrise, sowie auf das letzte Konzil der Katholischen Kirche in Rom. Anhand des Beispiels eines Zeitungsartikels im *France Observateur* wird der Tod von Marilyn Monroe als Zeichen kultureller Auflösung gedeutet. Die Entstehung einer anderen Kultur ist die einzige Alternative zur verdinglichten Gesellschaft der Ausführenden, wie sie sich im Star verkörpert. Vgl. *i.s.* Nr. 8: 78.

⁶¹⁶ Vgl. *i.s.* Nr. 7: 270.

⁶¹⁷ Vgl. hierzu Hussey. *The Game of War*: 182.

übernehmen. Da die Rolle der Situationisten bei den Unruhen in der dänischen Stadt Randers im März 1965 den ermittelnden Behörden unklar blieb, konnte öffentlich über die tatsächliche Funktion und Führungsstruktur der S.I., wenn sie als Organisation überhaupt unverhohlen zur Tat schritt, nur spekuliert werden. Anhand von Bilddokumenten, die der bürgerlichen Tagespresse entnommen wurden, referiert *i.s. Nr. 10* im März 1966, ein knappes Jahr nach den Vorfällen, höhnisch die ausgelöste Verwirrung mit der Absicht sie noch zu verstärken. Unter einem seinerzeit in der Zeitung abgedruckten Polizeifoto Martins, welches den Dänen nach seiner Festnahme zeigt, steht ein Dialog aus Sax Rohmers Kriminalroman *Doktor Fu Manchu*.⁶¹⁸ Die ironische Identifikation mit sagenhaften fiktiven Superschurken nimmt dabei Erzählmuster der erfolgreichen Kriminalliteratur und ihrer Umsetzung im Geheimagenten-Genre des Kinos der 50er und 60er Jahre als Bestandteil einer avantgardistischen Strategie auf:

' - Wer ist eigentlich dieser Doktor Fu Manchu?

- Ich stelle ihn mir nur ungenau vor, Herr Inspektor, er ist aber kein gewöhnlicher Verbrecher. Er ist der größte böse Geist, der seit Jahrhunderten auf unserer Erde bekannt wurde. Er ist die Seele einer ungeheuerlich reichen politischen Gruppe, und seine Aufgabe in Europa besteht darin, 'den Weg zu bahnen'. Verstehen Sie mich? Er steht an der Avantgarde einer Bewegung, die politisch so wichtig ist, daß es von 50.000 nicht einen Engländer oder Amerikaner gibt, der es vermutet'.⁶¹⁹

Wie die in *i.s.* veröffentlichten Fotos einiger polizeilicher Inhaftierungen und von den Konferenzen der Situationisten zeigen, bevorzugte die neue Mitgliedergeneration - im augenfälligen Unterschied zu den allenfalls wie Spintisierer wirkenden Malern, Architekten und Literaten der ersten Jahre -⁶²⁰ schwarze Lederjacken und Sonnenbrillen als die damals noch überaus provokanten äußeren Zeichen ihrer Renitenz und ihrer vollmundig bekundeten Bereitschaft die "Sittenkorruption zu fördern".⁶²¹ Debord fühlte sich geschmeichelt, innerhalb einer dogmatischeren Ausrichtung der Organisation nun als unumstrittener Führer derselben anerkannt zu werden. Die wohl einzige intellektuell ebenbürtige Figur in der Führungsriege der nächsten Jahre sollte Raoul Vaneigem sein, dessen Verbindung von revolutionärer Theorie und

⁶¹⁸ Die insgesamt 13 Bände der erfolgreichen Kriminalroman-Reihe erschienen zwischen 1913 und 1959. Der Autor Sax Rohmer verstarb 1959.

⁶¹⁹ "Die S.I. und die Zwischenfälle in Randers". In: *i.s. Nr. 10*: 169. 1965 erschien die britisch-deutsche Ko-Produktion *Ich, Dr. Fu Man Chu* im Kino. In diesem Film kündigt der Verbrecher einen Massenmord in London an, falls sich die Behörden seinen Befehlen widersetzen sollten.

⁶²⁰ Vgl. Abbildungen von der 5. Konferenz in Göteborg. *i.s. Nr. 7* zeigt die Situationisten bei ihrer Tagung an einem Tisch versammelt. Einige davon mit aufgekrempten Hemdsärmeln in Denkerpose. Vgl. *i.s. Nr. 7* Abb.en S. 278 und 282.

⁶²¹ Vgl. Untertitel unter einem Foto von der Konferenz in Paris 1966. Ein Vergleich der Fotos von der Göteborger Konferenz und der Konferenz von Paris veranschaulicht den vollzogenen Wandel von einer 'Künstlergruppe' zu einer revolutionären Zelle.

Bonvivant-Attitüde mit einem Hang zur Kokketerie mit physischer Gewalt im Stil der "Blousons Noir"⁶²² Debord faszinierte.⁶²³

Das veränderte Gebaren und öffentliche Auftreten war nun ein auch äußerliches Zeichen der Kommunikationsstrategie, die sich nach der Neukonfiguration der Gruppenstruktur, unverhohlen als Krieg gegen die gesamte zeitgenössische Kultur definierte. Diese feindliche Kultur konnte und sollte allerdings vorerst weder auf dem Gebiet des Staates noch auf physikalisch realem Terrain angegriffen werden. "Was zu erobern ist [...] wir sind es selbst."⁶²⁴ Ein Konflikt, den jeder Mensch auch und zunächst mit sich selbst austragen muss, hat - wie die Botschaft von Alexander Trocchi's Text "Technik des Weltcoups" in *i.s. Nr. 8* lautete - sein Zentrum in einer Kommunikation, die sich als inhaltliche Mischung aus Größenwahnsinnigem Selbstverständnis und Ironie sprachlich manifestierte. So stiftete man wirksam Verwirrung.

Es kommt [...] darauf an [...] durch die Art von geistigem Jiu-Jitsu, die uns aufgrund unserer Intelligenz eigen ist, zu modifizieren, zu verbessern, zu kompromittieren, abzulenken, zu korrumpieren, zu zerfressen und umzudrehen - die Anstifter dessen zu sein, was wir den unsichtbaren Aufruhr nennen können.⁶²⁵

Wesentlich deutlicher wurde Mustapha Khayati in seinem programmatischen Beitrag "Die gefesselten Worte (Einleitung zu einem situationistischen Wörterbuch)":

Jede revolutionäre Theorie musste ihre eigenen Worte erfinden, den herrschenden Sinn der anderen Worte zerstören und neue Positionen in der 'Welt der Bedeutungen' schaffen [...] Es ist unmöglich, sich von einer Welt zu lösen, ohne sich auch vom Sprachgebrauch zu lösen, der sie verdeckt und garantiert, ohne ihre Wahrheit bloßzulegen. [...] Von den Worten zu den Ideen ist es nur ein Schritt - den die Macht und ihre Denker immer tun. Alle Sprachtheorien [...] gehören zu einer und derselben Welt - und zwar zur Rede der Macht, die als einzig mögliche Bezugswelt, als die universelle Vermittlung betrachtet wird.⁶²⁶

⁶²² Eine Rockerbande, die nach dem Vorbild der berüchtigten "Hell's Angels" oder dem Film *The Wild One* - mit dem jungen Marlon Brando in der Hauptrolle - in den Pariser Vororten für Unruhe sorgte.

⁶²³ Vgl. Hussey. *The Game of War*: 177. Einige Interpreten vermuten hinter der Faszination Debords eine latent homophile Neigung, die in solchen Fällen immer wieder den Anführern männlich dominierter Parteien und Gruppierungen als stereotypes Erklärungsmuster untergeschoben wird. Die ungebrochene Faszination an den Abenteuergeschichten seiner Jugendzeit scheint aber für Debords Rollenspiel eine wichtigere Rolle zu spielen. Er inszeniert sich als Anführer eines Geheimbundes, der z.B. auf dem Foto der Konferenz in Paris nur als Rückenfigur zu sehen ist. Somit unterläuft er auch den möglichen Vorwurf seine eigene Person spektakulär auszustellen.

⁶²⁴ Trocchi, Alexander. "Technik des Weltcoups". In: *i.s. Nr. 8*: 59.

⁶²⁵ Trocchi. "Technik des Weltcoups": 60.

⁶²⁶ Khayati, Mustapha. "Die gefesselten Worte (Einleitung zu einem situationistischen Wörterbuch)". In: *i.s. Nr. 10 – März 1966*: 195. Die Berliner Ausstellung *The Most Dangerous Game* widmet dieser grundsätzlichen Erkenntnis eine ganze Wand, die mit Seiten eines Modekatalogs tapeziert ist. Massenkonsumprodukte treffen durch die Bewerbung mit jugendlichen Slogans den Nerv breiter Zielgruppen und Käuferschichten.

Der Rede der Macht gelingt es die Kritik dadurch in den Griff zu bekommen, dass sie diese von vornherein von innen kontrolliert und durchsetzt. Allerdings bestätigte der Gebrauch der Zweckentfremdung, dass es der Macht unmöglich ist, alle geschaffenen Bedeutungen total zu rekonstruieren.⁶²⁷ Die von der revolutionären Kritik geschmiedeten Worte sind wie die Waffen von Partisanen, die auf einem Schlachtfeld zurückgelassen werden mussten. Sie fallen in die Hände der Konterrevolution. Noch den zersetzendsten Konzepten wird ihr Inhalt genommen. Im Dienst der aufrechterhaltenden Entfremdung werden sie, erneut in Umlauf gebracht, zu Werbeslogans degradiert.⁶²⁸

Eine wichtige Konstante in der Geschichte der S.I. war das Interesse ihrer Mitglieder an Kampf- oder Kriegsspielen. Der Flipperautomat hatte als Metapher ausgedient, wie auch die Metapher selbst als tropische rhetorische Figur an Relevanz eingebüßt hatte. Auf den Seiten von *i.s.* wird diese Obsession erlebbar. Hier stand kaum noch etwas in Anführungszeichen oder war uneigentlich gemeint. Kontinuierlich wird sie bis zu einem Punkt getrieben, da der Text selbst zum Vehikel einer kriegerischen Strategie wird, welche Herausforderung und Täuschung mit der Fähigkeit verbindet, den richtigen Moment zum Angriff abwarten zu können. Der agonistische Charakter des Krieges, wie er sich bereits in einigen früheren Collagen Debords in der Applikation ausgeschnittener Spielzeugsoldaten zeigte, um vorläufig in den Bildern von Aufständen, Rassenunruhen und Freiheitskriegen der jüngsten Ausgaben des Magazins zu gipfeln, hat sein Pendant in der Leidenschaft der Situationisten für die Zerfallsgeschichte der modernen Kunst. Kommunikation ist der Schlüsselbegriff zur Proklamation eines Standpunktes, der die neue Kultur der Beteiligung distinkt von der alten, passiv konsumierten Kunst absetzt. Deutlich rekurriert Debord auf die Geschichte der Avantgarde in ihrer ursprünglichen Bestrebung zur Auflösung. Wie vor allem Greil Marcus und Roberto Ohrt mit ihren Studien herausgearbeitet haben, schließt Debord an die antikünstlerischen Projekte des Berliner Dadaismus, sowie an die Formen eines kollektiven Schreibens, wie es die Surrealisten betrieben haben, an. Beide Unternehmungen zielten auf die Neuerfindung der Kommunikation, um die wahre Bedeutung des Avantgarde-Begriffs aus den Schichten seiner Überwucherungen herauszuschälen.⁶²⁹ Die Aufgabe der S.I. besteht nun darin, "die dadaistische und surrealistische

⁶²⁷ Vgl. Khâtyati. ebenda: 196.

⁶²⁸ Khâtyati nennt diese Praxis der Verkehrung einen 'umgekehrten Dadaismus'. Vgl. Khayati: 199.

⁶²⁹ Hanno Ehrlicher schreibt in seiner Studie zu den europäischen Avantgarde-Bewegungen: "Wenn sich ein 'Programm' Dadas formulieren ließe, dann wäre es wohl am ehesten der Versuch einer Auflösung eindeutig bestimmter kultureller Formen zugunsten einer ekstatischen Verschmelzung mit dem 'Lebensstrom'. (...) Die Zerstörung rationaler Bedeutungsproduktion wird als ein Moment imaginiert, an dem sich der Kontakt zu einer tieferliegenden Totalität ergebe." In: Ehrlicher, Hanno. *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin. Akademie Verlag, 2001: 197. Die dadaistischen

Überwindung zu überwinden"⁶³⁰, um diesen Bewegungen in der situationistischen Berichtigung der Geschichte zum Erfolg der Einlösung ihres formulierten Begehrens zu verhelfen:

Die Zeit der Kunst ist vorbei. Es kommt jetzt darauf an, die Kunst zu verwirklichen, das auf allen Lebensebenen praktisch aufzubauen, was bisher nur erträumte und einseitig bewahrte Illusion oder künstlerische Erinnerung sein konnte. Man kann die Kunst nur verwirklichen, indem man sie abschafft. Dem gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft, die die Kunst abschafft, indem sie diese durch ein noch hierarchischeres und passiveres, automatisches Spektakel ersetzt, muß jedoch entgegengesetzt werden, dass man die Kunst nur wirklich abschaffen kann, indem man sie verwirklicht.⁶³¹

Vom Standpunkt der S.I. betrachtet, welcher Abschaffung und Verwirklichung der Kunst untrennbare Momente ein und derselben Überwindung der Kunst waren, erschienen alle zeitgenössischen Bemühungen um die Erfahrung einer kommunitären, ihrem Ansatz nach kollektiven Kunst, lediglich als Parodien dessen, was den Kern ihres eigenen Projekts ausmachte. Fluxus, Happening oder das Living Theatre in Anlehnung an Antonin Artaud⁶³² zeigten sich zwar als Kunstformen eines virulenten Begehrens, die aber deshalb dem Spektakulären verfallen waren, weil ihnen das Bewusstsein von der Notwendigkeit einer allumfassenden Subversion der bestehenden Ordnung fehlte.⁶³³

Die Situationisten nahmen sich deshalb lieber der realen Aufstände, der brennenden Supermärkte in Watts, einem Schwarzenviertel von Los Angeles, an, die sie als Zeichen unmittelbar bevorstehender weltweiter Konflikte deuteten.⁶³⁴ Der Raum, den die immer ausführlicheren Texte von *i.s.* einer eigenwilligen Interpretation zum Beispiel der Rassenunruhen in L.A. widmen, welche den Situationisten einen Potlatch der Vernichtung von Konsumartikeln, die der amerikanischen Gesellschaft zurück in ihre Frätze geschleudert werden, bedeutete, korrespondiert mit einer imaginären Karte, welche *i.s.* nun von der nahezu globalen Präsenz des situationistischen Gedankenguts 'zeichnete'. Im Ansatz ähnliche Ideen sah man überall dort am Werk, wo repressive staatliche Maßnahmen in den Massenmedien eine plötzliche Anerkennung erfuhren. Solche Phänomene wertete die S.I. umgehend als Beweise für die panischen Bemühungen, mithilfe der konditionierenden Manipulationsmaschinerien die Bewegung der Geschichte selbst aufhalten zu wollen. Das über mehrere Ausgaben von *i.s.*

Manifeste lassen sich als "metasemiotisches" Experimentieren" verstehen, das den Bruch mit den konventionellen sprachlichen Möglichkeiten medial inszeniert und erfahrbar machen will. Vgl. Ehrlicher. *Die Kunst der Zerstörung*: 197

⁶³⁰ Kaufmann. *Guy Debord*: 201.

⁶³¹ "Antwort auf eine Untersuchung für eine sozio-experimentelle Kunst" In: *i.s. Nr. 9*: 134.

⁶³² Von Trocchi noch zitiert. Vgl. Trocchi. "Technik des Weltcoups" in: *i.s. Nr. 8*: 59.

⁶³³ Vgl. die Darstellung bei Kaufmann. *Guy Debord*: 202.

⁶³⁴ Vgl. "Niedergang und Fall der spektakulären Warenökonomie" in: *i.s. Nr. 10*: 145 - 154. Vgl. auch Abb.en S. 147 und 148.

verstreute Bildmaterial verstärkt den Eindruck des Lesers einer mächtigen und epochalen Umwälzungsbewegung beizuwohnen, an deren spielerischer Verbreitung er selbst teilhaben kann. Berichte über zahlenmäßig und flächendeckend anwachsende oppositionelle politische Bewegungen, Abbildungen brennender Häuser, sowie zeitgenössischer und historischer Landkarten überlagern und durchdringen einander als bildwirksame Vehikel für die Ausbreitung des Widerstands. Das Titelblatt des Traktats *Die Situationisten und die neuen Agitationsformen in Politik und Kunst* ist in japanischer Sprache abgedruckt. Es wird mit einem Foto eingeführt, das eine Menge demonstrierender Zengakuren-Studenten zeigt. Als erste Kraft auf der Welt, so die Bildunterschrift, sehen sie sich in der Lage gegen die amerikanische Unterdrückung in Vietnam einen Massenkampf zu führen.⁶³⁵

Internationale situationniste kolportiert das systematische Schüren irrationaler Ängste, was wiederum den exekutiven Organen fortschrittlicher Staaten erlaubte, repressive Regularien zur Steuerung des Alltagslebens der Bevölkerung, gar der demographischen Lenkung homogener Massen zu erlassen und über die Massenmedien zu propagieren. Die Gegenüberstellung zweier Karten in *i.s. Nr. 11*⁶³⁶ versteht sich als reflexive Volte; wie ein bestätigendes Urteil über den dialektischen Verlauf der Weltgeschichte.⁶³⁷ Auf einem Stadtplan von Detroit - "City under Siege"⁶³⁸ steht dort zu lesen - sind die unsicheren Zonen verzeichnet, in denen kürzlich Aufstände und Plünderungen stattgefunden haben. Im Kontext von *i.s.* wird diese 'polizistische' Karte mit den Gedankenspielen amerikanischer Demographen zu möglichen Wanderungsbewegungen großer Teile der Bevölkerung in die Großstädte zum besseren Schutz vor atomarer Verseuchung im Kriegsfall assoziiert. Solches berichtete die französische Tageszeitung *Le Monde* 1966.⁶³⁹ Die nur in der Vorstellung des Lesers existente Karte des Schutzbunker-Systems überlappt sich imaginär mit der abgedruckten Karte, welche die gefährlichen "Riot Areas" in der amerikanischen Industriemetropole identifiziert. Mit der Karte

⁶³⁵ Vgl. *i.s. Nr. 10*: Abb.en S. 161 - 163. Zengakuren heißt der Dachverband japanischer Studenten, der vergleichsweise früh politisch aktiv wirkt und sich in Zusammenstößen mit der Exekutive radikalisiert. Die Nationale Studentenliga sieht im autoritären Reorganisationsprozess des japanischen Kapitalismus und in seinem Bündnis mit dem amerikanischen Nachkriegs-Imperialismus Haupthindernisse für eine wirkliche Demokratisierung Japans. Roland Barthes klassifiziert den Zengakuren-Aufstand als großartiges Szenario der Zeichen, welches dem westlichen Verständnis eines spontanen improvisierten Krawalls eine Syntax der Aktionen und eine Vielheit an paradigmatischen Bedeutungen entgegensetzt, welche nicht notwendig, historische Referenzen darstellen. Der Aufstand wird eher wie ein gestalteter Prosasatz inszeniert, denn wie eine Ejakulation. In Kombination aller Elemente, Farben, ausgerufenen Slogans, Aktionen, entsteht ein „mass writing“, wodurch die gewalttätigen Aktionen selbst sprachlichen Charakter gewinnen. In diesem Moment geht es nicht mehr um eine Symbolik des Widerstands, wie z.B. das Absingen der Marsellaise, sondern um das reale Subjekt der Aktion und die Aktion selbst als Sprache.

⁶³⁶ Vgl. Abb.en S. 310 und 311.

⁶³⁷ "Kritik des Urbanismus" steht unter der Abbildung des brennenden Supermarkts in Watts in *i.s. Nr. 10*: 147 zu lesen. Die Abbildung der Folgennummer versteht sich als "Fortsetzung".

⁶³⁸ Als Quelle wird die "Times" vom 4.8.1967 angegeben. Vgl. *i.s. Nr. 10*: 310.

⁶³⁹ Vgl. *i.s. Nr. 11*: 310.

Griechenlands auf S. 311, die einem historischen Weltatlas entnommen wurde, schlagen die Situationisten den Bogen von der "Geburt der Geschichte", wie man sie mit der Entstehung der Polis in Verbindung bringt, bis in die unmittelbare Gegenwart. Unter diese historische Karte platzierte Zeitungsartikel berichten von einer neuen 'sittlichen Ordnung', die ein gewisser General Patakos gegenwärtig in Griechenland einführen will: "Er hat allen griechischen Jungen befohlen, kurzes Haar zu tragen und den Mädchen, auf Mini-Röcke zu verzichten. Den weiteren Befehlen aus dem Innenministerium Folge leistend, sollten die Jugendlichen jeden Sonntag zur Kommunion gehen."⁶⁴⁰

Eine im Text der vorletzten Ausgabe von *i.s.* diesen Karten vorangestellte Annonce wirbt für den Erwerb einer neuen Film-Handkamera. Unterschwellig wird so die individuelle Beteiligung jedes Einzelnen an einem immer lückenloser werdenden System der Selbstüberwachung im Alltagsleben propagiert. Die harschen Befehle des griechischen Generals verstehen sich also nur noch als antiquierte Bemühungen eine rebellische Jugend in Schach zu halten. Mit dem werbetechnisch manipulierten Wunsch, sich selbst ins Bild zu setzen allerdings, werden die alten Kontrollmechanismen obsolet und somit die Vertreter einer konservativen Obrigkeit an den Rändern Europas zu altbackenen Witzfiguren. Die ständige Präsenz einer Kamera, allein schon die Vorstellung wie vor einer Kamera zu agieren, führt zur Konditionierung des Verhaltens auf ein reduziertes gestisches und mimisches Vokabular, wie es mit dem fiktiven Leben der Leinwandstars, sowie ihren Abziehbildern, den Werbefiguren und Mannequins, gebrauchsfertig vorliegt. Der fettgedruckte Reklamespruch "J'aime ma caméra parce que j'aime vivre"⁶⁴¹ verweist auf die Verkehrung des Lebens in der spektakulären Perspektive, die man im Blick durch das Objektiv und vor dem Objektiv einnimmt: "die Gegenwart wird als etwas hingestellt, das gleich als Erinnerung erlebt wird."⁶⁴²

7. Das situationistische Wörterbuch: Fragmente einer Sprache der Leidenschaften

In Bemühung um den inhaltlich konzisen Fortschritt eines kontinuierlichen Rechenschaftsberichts über die eigenen Mittel und Wirkungen, versteht sich der gesamte Text der S.I. als das sogenannte "situationistische Wörterbuch", dessen Abfassung Mustapha Kháyati als kollektiven "Beitrag zur Erarbeitung der neuen revolutionären Theorie" 1966 in Aussicht stellte. Seine Programmschrift "Die gefesselten Worte (Einleitung zu einem

⁶⁴⁰ *i.s. Nr. 11*: 311. Quelle: *Le Monde* vom 27.4.1967.

⁶⁴¹ *i.s. Nr. 11*: 308.

⁶⁴² *i.s. Nr. 11*: 308.

situationistischen Wörterbuch)"⁶⁴³, aus der bereits oben zitiert wurde, amalgamiert die situationistischen Thesen zur Kunst und ihrer Aufhebung mit der aus dieser Tendenz resultierenden Notwendigkeit das Marxsche Denken durch Zweckentfremdung aus dem Sprachgebrauch der spektakulären Macht zu retten.⁶⁴⁴

Kháyati hält es für unmöglich, "sich von einer Welt zu lösen, ohne sich vom Sprachgebrauch zu lösen, der sie verdeckt und garantiert, ohne ihre Wahrheit bloßzulegen".⁶⁴⁵ Die Rede der Macht infiltriert und infiziert jegliche Kommunikation. So gelingt es ihr jede Kritik in den Griff zu bekommen, indem diese sprachlich gleichsam von innen kontrolliert und zersetzt wird.⁶⁴⁶ Die Zweckentfremdung, wie sie Lautréamont systematisiert hatte, bestätige allerdings die These der modernen Kunst, dass es der Macht unmöglich ist, alle geschaffenen Bedeutungen total zu rekonstruieren.⁶⁴⁷ Deutlich knüpft Kháyati in seiner Darstellung der Entwicklung avantgardistischer Kunst an Interpretationsmodellen an, wie sie schon hinter der monomanischen Kunsttheorie Isous und der Soziologie Lefebvres standen. Im Verweis auf die gegenwärtige situationistische Praxis scheint sich allerdings sowohl der Messianismus des Exil-Rumänen als auch die neomarxistische Gesellschaftslehre Lefebvres erledigt zu haben. Nach dem Scheitern von Dada, das eine Chance seiner Verwirklichung in der Verbindung mit den Spartakistenaufständen in Deutschland hatte, habe sich eine an diese ästhetischen Positionen andockende Poesie als das von der Macht vereinnahmte Projekt der Kunst erwiesen.⁶⁴⁸ Seitdem Dada "alle Möglichkeiten des Sagens verwirklicht und das Tor zur Kunst für immer zugestoßen"⁶⁴⁹ hat, " [...] bedeutet die Verwirklichung der Kunst, die Poesie (im situationistischen Sinne), dass man sich nicht in einem 'Werk', sondern nur schlechthin verwirklichen kann".⁶⁵⁰

Kháyatis Zuspitzung der Erkenntnisse klassischer Kommunikationstheorie folgend, erscheinen die Menschen in den modernen Gesellschaften zunehmend auf ihre Rolle als Empfänger von auszuführenden Befehlen reduziert.⁶⁵¹ Alle von der revolutionären Kritik gegen diesen Zusammenhang gerichteten Worte und zersetzenden Konzepte werden im Dienst der aufrecht zu erhaltenden Entfremdung erneut in Umlauf gebracht. In dieser Bewegung eines umgekehrten Dadaismus, wie Kháyati diese abermalige Zweckentfremdung der Negation der Kunst nennt,

⁶⁴³ i.s. Nr. 10: 195 - 201.

⁶⁴⁴ Vgl. Kháyati. "Die gefesselten Worte": 196.

⁶⁴⁵ Kháyati. ebenda: 195.

⁶⁴⁶ Vgl. Kháyati: 195.

⁶⁴⁷ Kháyati: 196.

⁶⁴⁸ Vgl. Kháyati: 197.

⁶⁴⁹ Kháyati: 196.

⁶⁵⁰ Kháyati: 197.

⁶⁵¹ Das sogenannte Shannon-Weaver-Modell wurde von den beiden Telekommunikations-Wissenschaftlern auch erst in den Vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt.

wird ihnen ihre Geschichte entzogen. Mit Verweis auf Hegels Begriff der "notwendigen Entfremdung"⁶⁵² bleibt aber die "Sprache die notwendige Vermittlung des Bewußtwerdens der Welt der Entfremdung".⁶⁵³ Wiederholt schließt Kháyati das situationistische Sprachprojekt an das Unternehmen der Enzyklopädisten zur Mitte des 18. Jahrhunderts an. Als Fortsetzung ihres aufklärerischen Strebens, das die ganze Welt in der Quantität ihrer Phänomene zu beschreiben gedachte, "drückt unser Wörterbuch das Qualitative und den möglichen und noch abwesenden Sieg aus, das Verdrängte der modernen Geschichte (das Proletariat) und die Rückkehr des Verdrängten".⁶⁵⁴ Sein Entwurf endet mit der artikulierten Hoffnung, dass die Worte nicht aufhören werden zu arbeiten, "solange die Menschen damit nicht aufgehört haben".⁶⁵⁵

Situationisten, ausgewiesene Spezialisten für die Totalität der Kommunikationsmittel die sie waren, radikalisierten ihre Politik einer authentischen Kommunikation zum Prinzip der Subversion aller von der Macht aufgeherrschten Pseudo-Kommunikationsmittel in einem kollektiven Spiel der Partizipation. Bereits im Horizont der älteren Schlüsseltexte sollte diese Praxis auf das gesamte Leben ausgreifen. Der Leitartikel "Die S.I. Jetzt" in *i.s. Nr. 9* verkündet einen exklusiven Sonderweg der Situationisten. Er setzt die Forderung des "Manifest" in *i.s. Nr. 4* fort, im Kampf gegen das Spektakel die "totale Beteiligung"⁶⁵⁶ und - mit dem angekündigten Niedergang der experimentellen künstlerischen Phase - nun den historisch letzten Beruf, den des Situationisten oder Anti-Spezialisten, einzuführen. Man macht sich über berühmte Namen aus Kultur und Gesellschaft her. Intellektuelle Prominenz ist quasi gleichbedeutend mit einer Bindung an die alte Ordnung, zu deren Aufrechterhaltung die folgenden Repräsentanten ihrer Disziplinen durch die Anwendungslosigkeit ihrer Theorien beigetragen hätten.

Armer Heidegger! Armer Lukacs! Armer Sartre! Armer Barthes! Armer Lefebvre! Armer Cardan! Nur Ticks, Ticks und wieder Ticks. Ohne die Anwendungsfähigkeit der Intelligenz kann man die erneuernden Ideen nur als groteske Fragmente besitzen, d.h. diejenigen, die die Totalität unserer Epoche mit der gleichen Bewegung verstehen können, mit der sie sie kritisieren.⁶⁵⁷

⁶⁵² Kháyati: 200.

⁶⁵³ Kháyati: 200.

⁶⁵⁴ Kháyati: 200.

⁶⁵⁵ Kháyati: 201.

⁶⁵⁶ *i.s. Nr. 4*: 153 - 154.

⁶⁵⁷ "Die S.I. Jetzt" In: *i.s. Nr. 9*: 86. Es handelt sich hierbei um die Modifikation einer Sequenz aus Lautréamonts *Poesie*. Die Namen der von Ducasse Geschmähten wurden durch Zeitgenossen ersetzt, mit denen man teilweise zuvor weltanschaulich übereinstimmte.

Wissenschaftliche Spezialisierung arbeite der Kontrolle durch das Spektakel zu und müsse deshalb zwangsläufig als feindselige Aktion betrachtet werden.⁶⁵⁸ Zumal im Abgleich mit der Geschichte der eigenen Organisation, die sich und ihre Mittel im Wettbewerb mit den modernen Rekuperationsmethoden entwickelt habe.

Die Situationisten lassen sich in dem außerhalb dieses Spektakels liegenden Wissen nieder [...] Während die zeitgenössische Unfähigkeit sich in diesen Jahren am verspäteten Projekt weidet, 'ins XX. Jahrhundert einzutreten', muss man unseres Erachtens so bald wie möglich diesem Leerlauf ein Ende setzen, der das Jahrhundert beherrscht hat [...] Hier wie anderswo handelt es sich darum, das Mass zu überschreiten. Unser Unternehmen ist das Beste, was bisher gemacht wurde, um das XX. Jahrhundert zu verlassen.⁶⁵⁹

Zwischen den Publikationen von *i.s. Nr. 8*, *Nr. 9* und *Nr. 10* lagen jeweils etwa eineinhalb Jahre. Die langen Pausen, während der lediglich einige anonyme Pamphlete erschienen, erklären sich aus der zeitraubenden Arbeit Debords und Vaneigems an ihren Büchern, welche die situationistische Theorie einem größeren Publikum bekannt machen sollten. Wie bereits mehrfach erwähnt, gewann der Begriff des Spektakels, der in der französischen Sprache für jede Form einer öffentlichen Vor- oder Aufführung gebräuchlich ist, nach seiner ersten Erwähnung in *i.s. Nr. 3*⁶⁶⁰ zunehmend an Konturen. Ab Mitte 1963 hielt der Terminus einen inflationären Einzug in die Texte der Situationistischen Internationale.

In Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, eine der theoretischen Schriften über das Theater, welcher im Nachkriegs-Frankreich große Aufmerksamkeit zuteil wurde, ist der Begriff einer spektakulären Repräsentation bereits ansatzweise formuliert.⁶⁶¹ Keine Kunstgattung und kein Genre kann losgelöst von der Konzeption eines Publikums gedacht werden. Die Kunst trennt den Betrachter essenziell von einer aktiven Teilhabe am Geschehen. Sich dieser Trennung bewusst zu werden, ist Nietzsche zufolge der Moment, da der "zweite Zuschauer" auftritt, der nicht länger von dem sich ihm bietenden Schauspiel kontrolliert bleiben will. In Sokrates erkannte Nietzsche die Verkörperung eines solchen Ideals. Er nennt ihn den "theoretischen Menschen"⁶⁶². Dieser Typus sei befähigt, den Bruch mit der Vergangenheit zu vollziehen. Der unerschütterliche Glaube, dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu korrigieren imstande

⁶⁵⁸ Vgl. "Die S.I. Jetzt": 85 - 86.

⁶⁵⁹ "Die S.I. Jetzt": 87 - 88.

⁶⁶⁰ "Der grundsätzliche Charakter des modernen Spektakels ist die Inszenierung seines eigenen Zerfalls." In: "Der Film nach Alain Resnais". *i.s. Nr. 3*: 85

⁶⁶¹ Darauf verweist Hussey. *The Game of War*: 190.

⁶⁶² Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt am Main. Insel Verlag, 1987: 114.

sei, nennt Nietzsche eine "Wahnvorstellung".⁶⁶³ Sokrates erscheint als der Erste, der an der Hand des Instinktes der Wissenschaft, welcher jener metaphysische und erhabene Wahn beigegeben ist, "nicht nur leben, sondern - was bei weitem mehr ist - auch sterben konnte".⁶⁶⁴ Der Wahn führt die Wissenschaft immer wieder zu ihren Grenzen, "an denen sie in *Kunst* umschlagen muß: *auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehn ist*".⁶⁶⁵

Die S.I. beschrieb ihre eigene Position als eine welthistorische Kraft. Die Texte der Gruppe, welche häufig selbstkritische Einblicke geben, sind von prophetischem Impetus, der über die gegenwärtigen Verhältnisse und ihre Bedingungen hinausweist. Bislang hatten etwa 70 Personen in der S.I. mitgewirkt. Von den Gründungsmitgliedern waren zur Mitte der Sechziger Jahre allerdings erneut nur noch Debord und Bernstein übrig. Gewissermaßen wiederholte sich so die allerdings sehr viel kürzere Organisationsgeschichte der L.I.. Konstatiert werden muss, dass die Gruppe von einer kritischen Phase nahtlos in die jeweils nächste glitt. Debords Ambition, mit der S.I. von der Theorie zur Praxis zu schreiten, zeigte sich jetzt überdeutlich. Wenn dieser für die Glaubwürdigkeit der theoretischen Position notwendige Schritt gelingen sollte, durfte es keine Zugeständnisse bezüglich des theoretischen Fundaments geben. Daraus folgte, dass auch die Organisationsstruktur überdacht werden musste. Die Beziehung zu vermeintlichen geistigen Weggefährten war dafür die Blaupause. Gegenüber dem kulturellen Mainstream der politischen und kulturellen Linken galt es äußerste Vorsicht walten zu lassen, um nicht durch Unachtsamkeit oder Nachlässigkeit die Stimme der S.I. im anschwellenden Diskurs zeitgenössischer Gesellschaftskritik untergehen zu sehen. Fraglos war ‚linke‘ Gesellschaftskritik in Mode. Als positiver Nebeneffekt von größter Ambivalenz erwies sich die gesteigerte Nachfrage nach den Publikationen der S.I.. Gemessen an ihrer geringen Auflage, fanden sie durch Übersetzungen und Nachdrucke eine weite Verbreitung vor allem in Frankreich und West-Europa.⁶⁶⁶ Bewunderer gründeten zahlreiche pro-situationistische Gruppen. Diese vergrößerten allerdings auch das Lager jener, bei welchen die Theorie in verwässerter, bereits kommentierter, gefilterter oder bereinigter Form ankam. Der Stil der S.I. kann, wie das Chollet in seiner Studie *L'Insurrection situationniste* belegt⁶⁶⁷, nur als aufständig und infizierend beschrieben werden. Schnell fand das situationistische Gedankengut auch

⁶⁶³ Vgl. Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie*: 115.

⁶⁶⁴ Nietzsche. Ebenda: 115.

⁶⁶⁵ Nietzsche: 115.

⁶⁶⁶ Die Wirkung der situationistischen Thesen in Japan und in Übersee bleibt für den Zeitraum der 60er Jahre episodisch.

⁶⁶⁷ Die Studie von Chollet vermittelt einen nahezu enzyklopädischen Blick auf die Interdependenzen der internationalen Gegenkultur seit den 50er Jahren; im speziellen auf den Einfluss des situationistischen Gedankenguts und der spezifischen Ästhetik der S.I. auf andere Protest-Gruppen vor allem in Frankreich, England und Italien.

seinen Eingang in die zeitgenössische Belletristik. Sichtlich beeinflussten Debords filmische Manifeste die Arbeit einer neuen Generation von Regisseuren in Frankreich. Von Anfang an wurden die kommerziell erfolgreichen und preisgekrönten Spielfilme des jungen Jean-Luc Godard, den die Situationisten als den eifrigsten Adepten ihrer Ästhetik ausgemacht hatten, in den Texten von *i.s.* mit ebensolcher Skepsis bedacht, wie die Annäherungsversuche der akademischen Soziologie an die Internationale. Fiebrig suchten Filmemacher der Nouvelle Vague und Soziologen nach Erklärungsmustern für die Krise der Zeit und nach je spezifischen Möglichkeiten adäquater Darstellung und wirkungsvoller Kritik.⁶⁶⁸

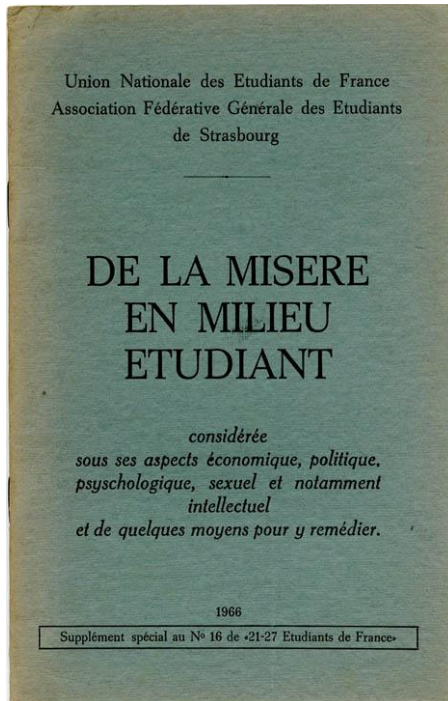
8. Revolutionäres Vorspiel in Straßburg 1966

Die beste Gelegenheit zum Beweis ihrer Existenz und einer weiteren virusartigen Ausbreitung ihrer Thesen, von denen die Situationisten selbst behaupteten, sie seien im Volke wie der Fisch im Wasser, bot sich der S.I. im Frühjahr 1966. Im Vorfeld der Wahlen zum Studentenparlament der Universität Straßburg hatten sich gleich sechs pro-situationistische Studenten als Kandidaten für den Posten des Präsidenten der Studentenunion A.F.G.E.S. aufstellen lassen. Ihr einziges scherzhaftes Wahlversprechen hatte darin bestanden, diese Institution ruinieren zu wollen, indem man ihr gesamtes Budget verschleudern würde. Nach einem überraschenden Wahlerfolg waren sich die Studenten uneinig, auf welchem Weg sie ihre Ankündigung einlösen sollten. Aufgrund dieser 'Notlage' entschieden sie sich die Situationistische Internationale zu kontaktieren und schrieben an die Adresse, die sie im Impressum von *internationale situationniste* veröffentlicht fanden. Zu ihrer Überraschung erfolgte eine freundliche Antwort. Eine Delegation aus Straßburg begab sich daraufhin im Sommer 1966 nach Paris. Debord witterte das Potential der Angelegenheit.⁶⁶⁹ Er beauftragte Mustapha Kháiyati damit ein Pamphlet zu verfassen, das eine extreme Reaktion bei den zuvor bereits heftig verunglimpften Autoritäten der Universität auslösen sollte. Das Traktat *De la misère en milieu étudiant*

⁶⁶⁸ Godard gibt seinen Filmen durch Aufnahmen des Pariser Straßenlebens, die mit versteckter Kamera gedreht wurden, sowie mittels einer spezifischen Schnitttechnik, die den Eindruck eines fragmentarischen Geschehens erweckt, den Charakter der Authentizität. Allerdings kann man einer Modernität der filmischen Mittel, wie sie z.B. *A Bout de souffle* suggeriert auch skeptisch gegenüberstehen. Im Grunde lässt sie sich in der Tat "auf formale Tricks und einige soziologische Beobachtungen reduzieren". Vgl. Gregor, Ulrich; Patalas, Enno. *Geschichte des Films Bd. 2 1940-1960*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 1976: 478.

⁶⁶⁹ Es ist nicht ganz abwegig zu behaupten, dass die Straßburger Studenten genau im richtigen Moment kamen, um der zuvor sehr zurückhaltend agierenden S.I. einen neuen Schub zu geben. Vgl. Wiegink, Pia. *Theatralität und öffentlicher Raum: Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg. Tectum Verlag, 2005: 121. Allerdings muss der Auffassung, dass sich die S.I. aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte und die Skandale nur noch auf den Seiten ihrer Zeitschrift stattfinden ließ, deutlich widersprochen werden. Der eigentliche Skandal ist für die S.I. die Verarmung des Alltagslebens im Spektakel. Ihre Texte sagen das drastischer als alle anderen (mir bekannten) Publikationen dieser Jahre. Die S.I. verzichtet darauf, ihre Kritik im kakophonischen Konzert der Pseudokritik untergehen zu sehen.

considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier (Abb. 66. Deutsch: *Über das Elend im Studentenmilieu betrachtet unter seinen ökonomischen, politischen, psychologischen, sexuellen und besonders intellektuellen Aspekten und über einige Mittel, ihm abzuhelpfen*. Kurz: *Über das Elend*) erschien im Namen der A.F.G.E.S. im November in drei unterschiedlichen Einbandfarben. In Gelb, Rot und Grün.



66 Originalausgabe von 1966 im verblassten grünen Einband.

Die erste Auflage lag bei circa 10.000 Exemplaren. So erfüllte die Schrift, deren provozierend langer Titel den Vorsatz des Potlatch ironisch unterstreicht,⁶⁷⁰ nicht nur die Anforderung das Geld der öffentlichen Institution zu verschlingen, sie sollte auch die bis dahin am weitesten verbreitete Publikation sein, hinter welcher die S.I. steckte. Entsprechend dem Anti-Copyright für Publikationen der Gruppe, das ausdrücklich auch für *Über das Elend* galt, wurde der Text rasch in viele Sprachen übersetzt und kursierte bald in zahlreichen Versionen in ganz West-Europa und in Übersee.⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Die Formel des Titels erinnert an die Provokation von Debords zweitem Film. Im Werk der Situationisten und Debords evozieren die Titel die Erinnerung an frühere Manifestationen. Immer beziehen sich solche Titel auch auf die Verschwendungs-Ökonomie des Potlatch, welche im Hintergrund der avantgardistischen Strategie steht.

⁶⁷¹ Die Reproduktion durch Sympathisanten und Nutznießer führte zu einer Auflage von über 500.000 Exemplaren des Textes, der bis weit in die 70er Jahre hinein immer wieder veröffentlicht wurde. i.s. Nr. 11 zeigt Abbildungen des Titels in englischer, schwedischer und spanischer Übersetzung: 270. Noch 2004 fand sich unter den Bodendielen der ehemaligen Berliner Mietwohnung der Kommune 1 ein Exemplar dieser Schrift. Im Folgenden zitiere ich aus der deutschen kritischen Übersetzung, die von Debords Verlag Champ Libre autorisiert ist. Es ist nicht unwichtig zu erwähnen, dass die englische Übersetzung des Traktats *10 Days that shook the University* betitelt ist. Der Titel verweist auf den berühmten Augenzeugenbericht von John Reed über die

Grün und Rot gelten als einander verstärkende Komplementärfarben. Die auffallend rot eingebundene sogenannte Mao-Bibel war seinerzeit das weitverbreitetste zeitgenössische Buch der Welt, dessen ikonische Aufmachung im robusten Plastikeinband Wiedererkennbarkeit garantierte. Farbfotos aus dem Jahr 1966, welche frenetische Volksmengen in Peking und anderen Städten der chinesischen Volksrepublik zeigen, frappieren dadurch, dass ausnahmslos jeder Einzelne sein Pflichtexemplar in der Luft schwenkte. Für Chinesen wurde es üblich, sich mit einem Zitat des Großen Vorsitzenden zu begrüßen um sich gegenseitig seiner systemkonformen marxistisch-leninistischen Gesinnung zu versichern. 1967 veröffentlichte die éditions du Seuil das *Petit Livre rouge* in französischer Übersetzung. Unter dem Dach des renommierten Klassiker-Verlags publizierten unter anderem auch Roland Barthes, Jaques Derrida, die Autoren von *Tel Quel*, Jacques Lacan, Edgar Morin und Gérard Genette. Die Signalfarbe des Buchdeckels wurde beispielsweise zum bestimmenden optischen Stilmittel von Godards Spielfilm *La chinoise* von 1967, welcher den internationalen Einfluss der seit 1966 in China wütenden Kulturrevolution auf die rasche Politisierung der französischen Jugend thematisiert und popkulturell verankerte. Große Teile des Werks sind rot eingefärbt. Durchaus kann man hier also von einer Farbdialektik der Einbände revolutionärer Schriften und anderer Mittel des internationalen Kulturkampfes, sowie des Bemühens um Deutungshoheit sprechen.⁶⁷² Zumal die S.I. den Leitartikel der 11. Nummer ihrer Zeitschrift der „Ideologie in China“ und dem umfassenden Personen- und Bildkult um Mao Tse-tung widmete. Im selben Heft werden die „Ziele und Methoden im Strassburger Skandal“ rekapituliert, sowie die zentralen Aktionsformen der Situationisten vorgestellt.⁶⁷³

Kháyatis Text setzt den Hebel der Provokation an einer relativ breiten gesellschaftlichen Gruppe an, deren Leben er als von ihr selbst verkannte und selbstgefällig überspielte Misere skizziert. Der Student sei eine "provisorische Rolle", die ihn auf die "endgültige vorbereite, die er als positives und bewahrendes Element im Warensystem erfüllen wird".⁶⁷⁴ Im modernen Kapitalismus, so Kháyatis Analyse, füllt der überwiegende Teil der Studenten die kleinen Kader der Gesellschaft auf.⁶⁷⁵ Zu diesem Zweck verlangt das wirtschaftliche System nach einer

Russische Oktober-Revolution von 1917, *Ten Days that shook the World*. Reeds Bericht wurde von Lenin belobigt und war in den Warschauer Pakt-Staaten einer der kanonischen Texte über den Verlauf der Revolution. Der Text Reeds diente als Hauptvorlage für Sergej Eisensteins intellektuellen Revolutionsfilm *Oktober*, der international ebenfalls unter dem Titel *10 Days that shook the World* lief.

⁶⁷² McKenzie Wark greift die grüne Einbandfarbe des Traktats auf für die Gestaltung des Einbands seiner schmalen Zusammenfassung der situationistischen Demonstration *50 Years of Recuperation of the Situationist International*.

⁶⁷³ Vgl. die Artikel in *Situationistische Internationale Nr. 11*, Oktober 1967: 247 – 257, 269 – 278 sowie 279 – 284.

⁶⁷⁴ Zitiert nach: Situationistische Internationale. *Über das Elend im Studentenmilieu. Historisch-kritische Ausgabe*. Hamburg. Edition Nautilus, 1977: 6.

⁶⁷⁵ *Über das Elend im Studentenmilieu*: 7.

Massenproduktion denkunfähiger Universitätsabsolventen. Im kulturellen Spektakel, das von den Situationisten als Äquivalent zur modernen Arbeitswelt entlarvt wurde, findet der Student seinen Platz als respektvoller Schüler wieder. Unfähig zu echter Leidenschaft und mutlos zu eigenen Abenteuern wohnt er den blutleeren Polemiken über falsche Probleme zwischen den öffentlich bewunderten Stars der Nicht-Intelligenz bei. Die hauptsächliche Funktion der von ihm goutierten intellektuellen Modeerscheinungen wie Existenzialismus, Strukturalismus und Kybernetismus sei es, die wirklichen gesellschaftlichen Probleme zu verschleiern.⁶⁷⁶ Durch substantiell falsche Kritiken würde ein zur totalitären Selbstregulierung tendierendes Gesellschaftsmodell nur verstärkt.⁶⁷⁷

Die S.I. wollte erkannt haben, dass sich seit der Nachkriegszeit aus den Reihen der Jugend ein Protest gegen die sozioökonomische Wirklichkeit ihrer vom Spektakel zugedachten Rolle als Konsumenten erhob. Diese reine, wenn auch inkonsequent ausgelebte Verweigerungshaltung gegen ihre Integration, wie sie auf der elementarsten Ebene exemplarisch die Rocker verkörpern, "muß zur Kohärenz der theoretischen Kritik und zur praktischen Organisation dieser Kohärenz gelangen".⁶⁷⁸ Um die möglichen Trägergruppen des Protest zu stimulieren, dazu beizutragen endlich die Situation zu schaffen, "die jede Rückkehr unmöglich macht",⁶⁷⁹ bedient sich Kháyati der ungebrochenen Faszinationskraft des Avantgarde-Begriffes, den er an das politische Projekt des Proletariats koppelt. Die wahre Avantgarde muss mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit auf Tuchfühlung sein.

Um die ganze Wahrheit der gegenwärtigen Welt sagen und mehr noch das Projekt ihrer totalen Subversion formulieren zu können, muß man instande sein, ihre ganze *verborgene Geschichte zu enthüllen*, d.h. völlig entmystifiziert und grundsätzlich kritisch die Geschichte der gesamten internationalen revolutionären Bewegung mit ihren Niederlagen und Siegen zu betrachten, die das Proletariat der westlichen Länder vor mehr als einem Jahrhundert ausgelöst hat.⁶⁸⁰

Die erste Niederlage der proletarischen Macht, welche die S.I. in der Niederschlagung der Pariser Kommune sieht, stelle in Wahrheit ihren ersten Sieg dar. Die bolschewistische Revolution hingegen, der erste vermeintliche Sieg des Kommunismus, fällt, so sollte allgemein bekannt sein, mit der Bewegung der internationalen Konterrevolution zusammen. Danach erst konnte sich der bürokratische Staatskapitalismus entwickeln. Mit diesem Wissen um die

⁶⁷⁶ Vgl. *Über das Elend*: 11.

⁶⁷⁷ Vgl. *Über das Elend*: 24. Die Idee der totalitären Selbstregulierung ist eine Frucht der situationistischen Auseinandersetzung mit der Theoriebildung bei SoB. Khayati weist auf die Spaltung der ultralinken Gruppe als Beispiel für die Notwendigkeit der neu zu erfindenden revolutionären Kritik hin, die aus den Fehlern der politischen Linken lernen muss. Vgl. *Über das Elend*: 25.

⁶⁷⁸ *Über das Elend*: 16.

⁶⁷⁹ *Über das Elend*: 22.

⁶⁸⁰ *Über das Elend*: 22.

dialektischen Wendungen in der Geschichte bewehrt, muss die sich permanent modernisierende Gesellschaft in der modernisierten Negation, die sie selbst erzeugt, jetzt ein Gegenüber finden.⁶⁸¹ Vorbedingung jeder Kritik müsse die Kritik des Spektakels sein, welches Kháyati als Verdinglichungszusammenhang, der auf dem Prinzip der Warenproduktion basiert, agitiert. Das Problem der Revolution stellt sich als historisches Problem. Für die S.I. zählt gegenwärtig derjenige als Proletarier, der zwar keine Macht über den Gebrauch seines Lebens hat, aber immerhin um seine Machtlosigkeit weiß.⁶⁸² Das neue Proletariat, als dessen Vertreter hier explizit und provokant die 'verachtungswürdigen' Studenten angesprochen werden, denen der Zugang zum Wissen offensteht, meist aber sträflich ungenutzt bleibt, hat nun seine Chance darin, den akkumulierten wertlosen Reichtum der bürgerlichen Welt zur Umwandlung in wirkliche Begierden zu nutzen.

Die radikale Kritik und die freie Neukonstruktion aller von der entfremdeten Wirklichkeit aufgezwungenen Werte und Verhaltensweisen sind ein Maximalprogramm und die befreite Kreativität bei der Konstruktion aller Augenblicke und Ereignisse des Lebens ist die einzige *Poesie*, die es anerkennen kann; die Poesie, die von allen gemacht wird, der Beginn der großen revolutionären Fete.⁶⁸³

Die Zweckenentfremdung des Satzes von Breton über die konvulsivische Schönheit am Schluss seines Romans *Nadja*, die Debord in *Hurlements en faveur de Sade* und *Mémoires* zur Vision einer zukünftigen Kunst der Umwälzung von Situationen transformiert hatte, wird nun in einem weiteren Schritt zur konkreten Zielvorgabe eines aktiven Verwirklichungsprozesses von Geschichte ausgebaut. Expressis verbis lautet die Modifikation des Diktums in *Über das Elend*: "Die proletarischen Revolutionen werden *Feten* sein oder sie werden nicht sein, denn das von ihnen angekündigte Leben wird selbst unter den Zeichen der Fete geschaffen werden."⁶⁸⁴

Das Herbstsemester in Straßburg begann mit einer ganzen Reihe geschickt choreographierter Vorfälle, deren Dynamik die Situationisten versuchten von Paris aus zu steuern. Kháyati spielte vor Ort den Mittelsmann zwischen der S.I. und den Studenten, den Debord mit seinen Briefen instruierte, dem er stellvertretend für die im Hintergrund handelnden Subjekte Kritik und Beifall spendete.⁶⁸⁵ Die Existenz der S.I., welche der Untertitel von *Über das Elend* beglaubigt,

⁶⁸¹ Vgl. *Über das Elend*: 25.

⁶⁸² Vgl. *Über das Elend*: 29 - 30.

⁶⁸³ *Über das Elend*: 30.

⁶⁸⁴ *Über das Elend*: 30.

⁶⁸⁵ Zwischen Mai und Dezember 1966 schreibt Debord 18 Briefe an Khayati, der so zeitweilig zur rechten Hand Debords wird. Vgl. Debord. *Correspondance volume 3*: 141 - 181.

sollte möglichst mysteriös bleiben. Das Foto eines leeren Ladenlokals in *i.s. Nr. 11*⁶⁸⁶ zeigt den vermuteten klandestinen "Treffpunkt der Situationistischen Internationale in Paris". Der darunter abgedruckte Text aus Norman Cohns Geschichtswerk über Häresie im Mittelalter evoziert die Vorstellung von einer fanatischen Sekte; Anhängern einer apokalyptischen Weltsicht, die den Weg zur Auflösung gewählt haben.⁶⁸⁷

Die ersten Attacken an der Universität trafen Abraham Moles, einen Soziologie-Professor, der über die psychologischen Aspekte des Urbanismus forschte. Neugierig auf die Ideen der S.I. geworden, hatte er sich bereits 1963 unter Vermittlung Lefebvres an Debord gewandt. Dieser antwortete ihm infolge des Bruchs der S.I. mit Lefebvre in derb beleidigender Manier. Einer abschätzigen Anrede als "Petite tête" folgte die Warnung, dass sein Werdegang von nun an unter der Observation der Situationisten stehen werde.⁶⁸⁸ Bei seiner Antrittsvorlesung in Straßburg im Oktober 1966 fuhr der nichtsahnende Moles eine späte aber reiche ‚Ernte‘ seiner Anmaßung und Verkennung der Lage ein. Der bei den Situationisten als "Kybernetiker"⁶⁸⁹ in Ungnade gefallene Dozent wurde von einem Hagel fauligen Gemüses aus dem Hörsaal getrieben. 'Tomatisieren' nannte sich diese Praxis im Jargon der Studenten.⁶⁹⁰

Auf die Provokation der Studentenschaft und des Lehrkörpers hatte es auch eine Comic-Geschichte angelegt, die sich inhaltlich auf die Übernahme der Studentenunion als ein Schachzug von katalysierender Wirkung bezieht. André Bertrand, der Zeichner der Cartoons, entwickelte den Wortlaut der Textkästchen, Sprechblasen und Bildunterschriften im engen Kontakt mit der Führungsriege der S.I.. Inhaltlich ist ein Parforceritt durch die Geschichte der proletarischen Kämpfe bis in die unmittelbare Gegenwart der französischen Studentenschaft geboten, der von Bertrands Obsession für vergessene Geschichten und hintergründige Symbolik zeugt.⁶⁹¹ Lange nachdem sich diese Geschichte real zugetragen hat, erzählt ein alter Mann seinem staunenden Enkel ihre abenteuerlichsten Details. Die Erzählperspektive ist also die von Erinnerungen an schöne Kriegserlebnisse und mythische Coups, wie sie in der Realität erst noch gelingen müssten.

⁶⁸⁶ Vgl. *i.s. Nr. 11*: 271. Das Foto erinnert sehr an das Bild eines Ladenlokals in Bretons *Nadja*: 87.

⁶⁸⁷ Vgl. Textauszug aus "Norman Cohn, 'Die Fanatiker der Apokalypse'" in: *i.s. Nr. 11*: 271. Die vergitterte heruntergekommene Ladenfront ist gleichermaßen Zeichen für das Paris Perdu als auch "chateau mysterieux".

⁶⁸⁸ Vgl. Brief an Abraham A. Moles vom 26. Dezember 1963 in: *Correspondance Vol. 2*: 266 - 268.

⁶⁸⁹ Unter "Kybernetik" lässt sich eine Steuerungskunst der Gesellschaft verstehen, die Wissen aus unterschiedlichen Disziplinen zu Modellen verbindet, die eine gesellschaftliche Kontrolle in Aussicht stellen. Die Situationisten verunglimpften selbstverständlich diesen noch recht jungen Zweig der Soziologie, den Norbert Wiener mit seinem Buch *Cybernetics* (1948) zu etablieren suchte.

⁶⁹⁰ Vgl. die Darstellung in: "Unsere Ziele und Methoden im Straßburger Skandal" in: *i.s. Nr. 11*: 271. Zu diesem Coup gratuliert Debord Kháyati mit den die Lehre von Moles ironisierenden Worten: "Bravo pour l'opération Robot." Debord, *Correspondance volume 3*: 169.

⁶⁹¹ Vgl. Wiegink. *Theatralität und öffentlicher Raum*: 120.

Bertrand und seine Helfer beklebten die Korridore der Universitätsgebäude und die Mauern der Stadt mit Vervielfältigungen von *Le Retour de la colonne Durutti*, so der Titel des subversiven Machwerks, das im Stil einer doppelseitigen Wandzeitung gestaltet war. Plakatierungen und Wandzeitungen spielten im Mai 1966 eine bedeutende Rolle um die Professoren der Pekinger Universität als Revisionisten und Gegner der Kulturrevolution zu diffamieren. Der politisch keineswegs homogene Protest chinesischer Schüler und Studenten führte zu umfassender Mobilisierung und Rebellion gegen den Bildungsbetrieb und dessen Autoritäten. Bekanntermaßen brach infolge das Bildungswesen Chinas komplett zusammen. Erst nach Maos Tod im September 1976 wurde es restauriert. Die Strategie chinesischer Aktivisten wurde aufgegriffen und auf französische Verhältnisse übertragen. Explizite Forderungen, die Universität niederzuwerfen kamen dann vor allem im Mai 68 wieder auf, um die Angst vor einer allumfassenden Revolution zu schüren. Die Polemik gegen den in Straßburg lehrenden Moles ist integraler Bestandteil einer Bildsequenz, deren Handlung im dunklen Bauch des Trojanischen Pferdes spielt.⁶⁹² Die wohl prominentesten Bilder des Strips⁶⁹³ demonstrieren die Wirksamkeit der Entwendungstechnik, welche in Straßburg auf einen fruchtbaren Boden fiel. Spielerisch wurden die Mittel der Kunst und der Gebrauchsgraphik einem Agitationszusammenhang dienstbar gemacht, der die Krise der Gesellschaft bloßlegte und mit der Propaganda für eine revolutionäre Kritik und Praxis verband.



67 Cowboy-Philosophen.

⁶⁹² Vgl. Abb. bei Chollet. *L'Insurrection Situationniste*: 138.

⁶⁹³ Abgedruckt in *i.s.* Nr. 11: 270. Ein vollständiger Abdruck des Agit-Prop-Comics in deutscher Übersetzung findet sich in der historisch-kritischen Ausgabe von *Über das Elend im Studentenmilieu*. Hamburg. Edition Nautilus, Verlag Lutz Schulenburg, 1977: 33 - 44.

Zwei gemächlich nebeneinander reitende Cowboys (Abb. 67), ein Bild, das wie aus der Zigarettenwerbung entwendet daherkommt, diskutieren auf einer der Zeichnungen den von Georg Lukács in seinem Theoriewerk *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) geprägten Terminus der "Verdinglichung" (auf Französisch: "Réification"). Die Vermutung des rechten Reiters, dass es sich bei der Beschäftigung mit diesem Begriff um eine ernste Arbeit mit dicken Büchern und viel Papier an einem großen Tisch handele, kann der Cowboy mit dem schwarzen Hut nicht bestätigen: "Nein, ich gehe spazieren. Vor allen Dingen gehe ich spazieren."⁶⁹⁴ Nur für Insider war es damals verständlich, dass die Szene eine Anleihe bei Michèle Bernsteins Roman *Tous les cheveux du roi* nimmt, den sie 1960 Guy Debord gewidmet hatte.⁶⁹⁵ Die Erinnerung an die Praxis des Dérive, die dem Dialog der Cowboys zugrunde liegt, spricht im hier verhandelten Bezugssystem tiefergehende Bedeutungsschichten an. Bernstein identifizierte ihre autobiographisch angelegten Charaktere "Gilles" und "Carole" mit den Protagonisten aus Marcel Carnés Film *Les Visiteurs du soir* von 1942.⁶⁹⁶ Die Abgesandten des Teufels, in denen man im Roman das Paar Debord/Bernstein erkennt, waren auf die Erde geschickt worden, um die Menschen, die sie durch ihre Musik verliebt machten, in Verzweiflung zu stürzen.⁶⁹⁷ Durch die Verknüpfung mit der revolutionären Theorie Lukács', welche sich mit dem Fetischcharakter der Ware auseinandersetzt und wie dieser die Denkgewohnheiten verdinglicht,⁶⁹⁸ propagiert diese philosophische Promenade zu Pferde einen widerständigen Stil beiläufiger Wissensaneignung. Dieser stellte die Ziele der französischen Bildungspolitik, die für den als sklavenartig empfundenen Status der Studenten mitverantwortlich gemacht wurde, nicht nur in Frage, sondern regelrecht bloß.

Auf einer anderen Zeichnung berät sich ein Teil der Besatzung des Trojanischen Pferds, das nun von aussen betrachtet wird, darüber, was zu tun ist, wenn man während der langen Wartezeit in Troja lachen muss. Das beste Mittel zur Unterdrückung aufkommender Heiterkeit lautet an den Hass der alten politischen Kräfte zu denken, den man sich zugezogen hat.⁶⁹⁹

Signifikant in der Verbindung von schwarzem Humor und umstürzlerischer Attitüde ist die Applikation einer Sprechblase auf einer Reproduktion von Delacroix' berühmt-berüchtigten mythologischen Historienbild *Der Tod des Sardanapal* von 1827 (Abb. 68). Der im Moment

⁶⁹⁴ Abgedruckt in: Situationistische Internationale. *Über das Elend im Studentenmilieu*. Hamburg. Edition Nautilus: 40.

⁶⁹⁵ Bernstein, Michèle. *Tous les cheveux du roi*. Wiederaufgelegt bei Éditions Allia 2004.

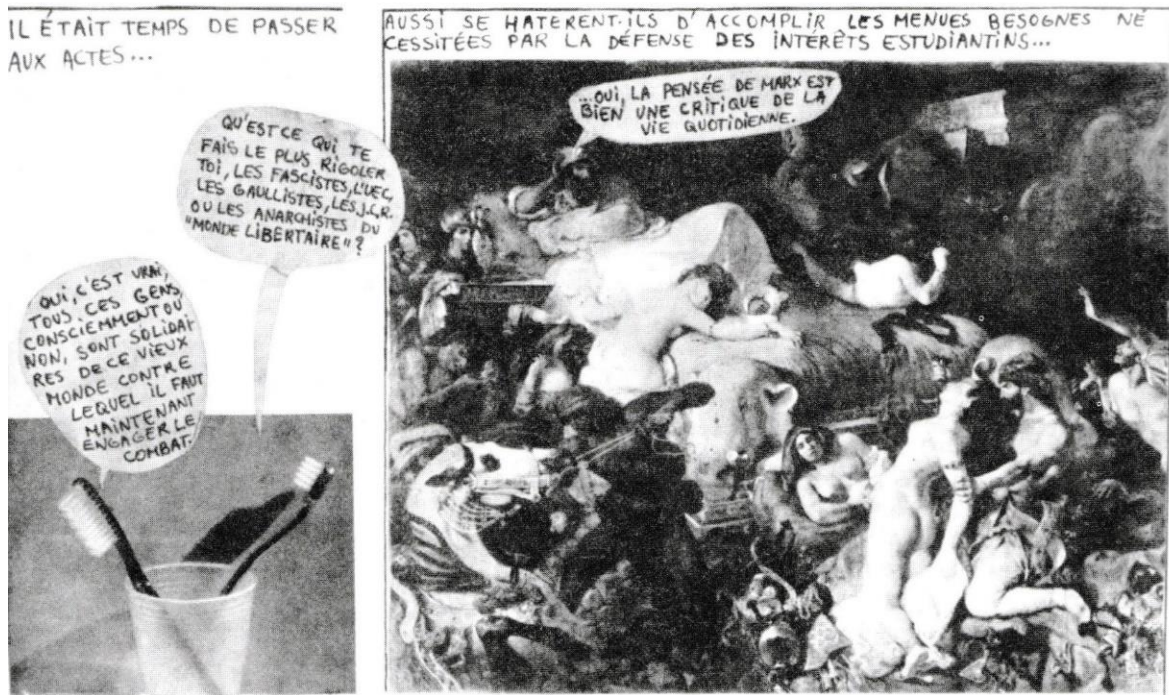
⁶⁹⁶ Vgl. Marcus, Greil. "The Cowboy Philosopher" in: ARTFORUM: 85 - 91.

⁶⁹⁷ Vgl. Noguera, Rui (Hg.). *Marcel Carné: Les Visiteurs du Soir*. (Filmskript) Ohne Ortsanagabe. Balland, 1974. Näheres zu Debords Faszination an den Filmen Carnés findet sich in Kapitel VII der vorliegenden Arbeit.

⁶⁹⁸ Vgl. Lukács, Georg. "Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats" (*Aus: Geschichte und Klassenbewußtsein*). In: Sievers, Rudolf (Hg.). *1968: Eine Enzyklopädie*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 2004: 74.

⁶⁹⁹ Vgl. Abb. In: Chollet. *L'Insurrection Situationniste*: 138.

des Giftselbstmords auf sein Lager gesunkene König wohnt als Zuschauer dem Untergang seines in Dekadenz gefallenem, wehrlosen Reiches bei. Nach langer erfolgloser Belagerung seiner Festung durch eine feindliche Armee, so die Sage, trat plötzlich der Fluss Euphrat über seine Ufer und durchbrach die Schutzwälle der Stadt.



68 Ausschnitt aus der Wandzeitung. Zwei Zahnbürsten im Becher diskutieren die Revolution.

Damit seine gesammelten Schätze nicht in die Hände der einbrechenden Feinde fielen, ließ Sardanapal einen riesigen Scheiterhaufen errichten, auf dem seine Habe verbrennen sollte. Die bühnenhafte Komposition des Gemäldes zeigt den tumultarischen Höhepunkt des Zerstörungsspektakels, da die Tempel und Paläste bereits brennen und die Eunuchen des Königs auf dessen Geheiß seine nackten Konkubinen niedermetzeln. Der Gegenstand der ohnmächtigen letzten Kontemplation des Potentaten steht in der Modifikation des Bildes durch Bertrands Texteingfügungen im paradoxalen Gegensatz zu seiner Handlungsunfähigkeit, dem Niedergang seines Reiches Gegenwehr zu leisten. Der Text der Sprechblase " ... Oui, la pensée de Marx est bien une critique de la vie quotidienne", der die Lehre der modernistischen Professoren im Gefolge Lefebvres verballhornt, macht die Entwendung des exotischen Historienschinkens, der seinerzeit auf dem Pariser Salon von 1828 selbst für einen handfesten Skandal gesorgt hatte, zu einer doppelten Parabel (Abb. 68). Die Zweckentfremdung hinterfragt die Legitimität einer faktischen politischen Alleinherrschaft, die man für einen Anachronismus hält. Mit dem vor der Übermacht der Barbaren kapitulierenden Herrscher lässt sich unschwer

der alternde- und dräuenden Fragen der Innenpolitik entrückte Präsident der Republik, Charles de Gaulle, assoziieren. Delacroix' allegorische Darstellung, die unterschwellig auf das Versagen der französischen Regierung und einen fehlgeleiteten Monarchen anspielte,⁷⁰⁰ antizipiert in der zweckentfremdeten Version die zwangsläufig bevorstehende Kapitulation der Mächte des Spektakels. Zu spät, das heißt erst im Moment des Untergangs, realisiert der impotente Herrscher, wie es durch die praktische Anwendung der Geschichtsphilosophie von Marx, die er bislang noch keine Gelegenheit hatte kennenzulernen oder gar hochnäsiger ignoriert hatte, so weit hatte kommen können. Simultan steht die im Gestus des melancholischen Künstlers auf ihrem Matratzenlager erstarrte Figur des Herrschers für die gegenwärtige Situation, in der sich die Studenten befinden. Der Student, wie ihn *Über das Elend* als ein Produkt der Gesellschaft, wie es auch Godard und Coca-Cola sind, beschreibt, weigert sich beharrlich aus den Umständen seiner Existenz die notwendigen historischen Schlüsse zu ziehen und in politische Handlung zu übertragen. Folglich zeichnet er mitverantwortlich für die eigene Misere. Dieses Blatt Bertrands diente im Sinne eines ambivalenten Identifikationsangebots, das es unterbreitete, zur Annoncierung des Traktats von Kháyati. Beraten von den ‚Fachleuten‘ der S.I., betrieben die vorrevolutionären Studenten Werbung in eigener Sache. Auf der Grundlage der Information über ihre eigene Malaise forderte die Wandzeitung alle Kommilitonen zu einem Spiel auf, das die vorherrschende Stimmung einer kontraproduktiven Lethargie auf rabiate Weise zu überwinden helfen sollte. Die Untergangsphantasien Delacroix', der stets zweiflerisch die politische Relevanz seines Werkes in einer Zeit revolutionärer Wirren reflektierte - in dieser Hinsicht hat man es in der Figur des erschlafften Königs sicherlich auch mit einem Sinnbild für die Paralyse und Grenzen der künstlerischen Schaffenskraft zu tun -⁷⁰¹ sollten in die Tat umgesetzt werden. "A VOUS DE JOUER" steht als Aufforderung zur kreativen Aktion in großen Lettern am Fuß des Blattes zu lesen.

Das Zusammenspiel der Text- und Bildelemente des Comicstrips evoziert das zu einem Mythos der Revolution gewordene Bild einer bunt zusammengewürfelten anarchistischen Truppe, die im Spanischen Bürgerkrieg die Sache der Freiheit des Proletariats selbst in die Hand genommen hatte. Die Kolonne des Buenaventura Durruti zog im Sommer 1936 von Dorf zu Dorf um die kirchen- und königstreuen Grundbesitzer und die Kapitalisten, die mit den Faschisten paktierten, zu erschießen und die gesamte Infrastruktur zu zerstören. Den mit den Anliegen der Anarcho-Syndikalistinnen sympathisierenden überwiegenden Teil der armen Bevölkerung ließ

⁷⁰⁰ Vgl. Guégan, Stéphane in: Clair, Jean (Hg.). *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin. HatjeCantz, 2006: 359.

⁷⁰¹ Über 20 Jahre später, um 1850, hat Delacroix den von ihm bewunderten Michelangelo in seinem Atelier in exakt der gleichen Pose dargestellt. Er verweist damit auf die Macht, welche der lähmende Zweifel um die eigene Schaffenskraft über ihn gewonnen hat. Vgl. Darstellung von Guégan in: Clair (Hg.). *Melancholie*: 359.

dieser blutige Mummenschanz geschockt zurück. Aus den Trümmern sollten die Kleinbauern ihr Gemeinwesen, das immerhin von den ausbeuterischen Unterdrückern befreit wurde, wieder neu errichten.⁷⁰² Der Titel des Comics suggeriert die Rückkehr eines solchen marodierenden Haufens, der die alten Mächte nicht verschonen würde. Der historische Sieg, den die A.F.G.E.S. in Allianz mit den Situationisten errungen hatte, sollte den Boden für eine Intervention im größeren Maßstab bereiten. Nun war die Masse der Studenten am Zug, sich für oder gegen die Macht zu entscheiden, die sie am Leben hinderte und ihnen ihre Geschichte nahm.⁷⁰³

Das neue Proletariat, wozu die S.I. auch die Studenten zählt, gibt sich allerdings nur dann dem Spiel der Revolution hin, wenn es, wie kürzlich bei den Krawallen von Watts 1965 geschehen, oder wie es im Historienbild von Delacroix symbolisch überzeichnet dargestellt ist, einem Festival gleicht, in dem die Umwandlung der Welt gleichermaßen Ausdruck der Poesie wie der Politik ist. Die aufwieglerische Aufklärungskampagne von Kháyati schließt mit einer Sentenz, die sich 18 Monate später in heruntergebrochener Form von Parolen auf den Mauern von Paris wiederfinden sollte. "Das *Spiel* ist die letzte Rationalität dieser Fete, Leben ohne tote Zeit und Genuß ohne Hemmnisse sind seine einzig anerkannten Regeln."⁷⁰⁴

"Vivre sans temps mort" und "Jouir sans entraves" lauten zwei Losungen, die im Mai 68 von einem Aufrührer im Furor des revolutionären Rausches mit aufbegehrenden Elan auf das Holztor einer Zufahrt geschrieben wurden und sich sofort ins kollektive Gedächtnis der Nation einbrannten.⁷⁰⁵

Das Chaos in Straßburg wandelte sich in der Tat zu einer Art Festival, das binnen sechs Wochen des Ungehorsams nicht nur den Lehrbetrieb empfindlich störte und die Universität beinahe in die Knie zwang, sondern mit der Einleitung juristischer Schritte gegen die derbsten Störenfriede

⁷⁰² Vgl. die Darstellung bei Marcus. "The Cowboy Philosopher": 87. Hans Magnus Enzensbergers Roman *Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod* von 1972 bietet eine akribische Sammlung von Augenzeugenberichten und Interviews mit den Protagonisten im Spanischen Bürgerkrieg. U.a. der englische Reporter John Langdon-Davies beschreibt das typische Vorgehen der Kolonne. Die Anarchisten verbrennen in einem Vorgang von zugleich praktischer als auch ritueller Bedeutung alle Grundbücher und Eigentumsurkunden auf dem Dorfplatz und erklären dabei den Einwohnern die Prinzipien des freiheitlichen Kommunismus. Wenn der bewaffnete Kampf Pause machte, halfen sie den Bewohnern aber auch beim Neuaufbau ihres Gemeinwesens, das nun im Kollektiv wirtschaftete. Vgl. die Berichte von Langdon-Davies in Enzenberger. *Der kurze Sommer der Anarchie*: 196 - 198. Durruti selbst betonte in einem Interview, dass die Zerstörungen der Revolution eine Grundvoraussetzung des Wiederaufbaus sind. "Aber vergessen sie nicht, daß wir auch bauen können. Wir sind es nämlich, die all diese Paläste und Städte gebaut haben, in Spanien, in Amerika und überall auf der Welt. Wir, die Arbeiter, können neue an ihre Stelle setzen. Neue und bessere. Wir fürchten die Trümmer nicht. [...] Wir tragen eine neue Welt in uns, und diese Welt wächst mit jedem Augenblick heran. Sie wächst, während ich mit ihnen rede." Zitiert nach Enzensberger. *Der kurze Sommer der Anarchie*: 173.

⁷⁰³ Vgl. *Über das Elend*: 44.

⁷⁰⁴ *Über das Elend*: 30.

⁷⁰⁵ Vgl. die erste Abbildung in: Lewino. *L'imagination au pouvoir*. Paris. Eric Losfeld Éditeur, 1968: ohne Seitenangabe.

unter den Studenten fortgesetzt wurde. In seinem Artikel "Unsere Ziele und Methoden im Straßburger Skandal" referiert Debord auch die Reaktion der nationalen und internationalen Presse auf die Vorkommnisse. Der Konsens der Mutmaßungen über die Gründe des Skandals in *Le Monde*, dem *Nouvel Observateur* und anderen auflagenstarken Tageszeitungen bestand darin, dass es sich nicht nur und allein um Missstände im Bildungswesen handeln konnte. Selbst die seriöseren Journalisten wähten dunkle Mächte im Spiel, welche die Substanz der gesamten westlichen Zivilisation angreifen würden. Genüsslich zitierte Debord die hilflosen Worte eines von der Situation überforderten Universitätsprofessors, der zwar generell für Meinungsfreiheit votierte, " ... wenn es hier aber Situationisten gibt, so sollen sie hinausgehen!"⁷⁰⁶

⁷⁰⁶ "Methoden im Straßburger Skandal" in: *i.s. Nr. 11*: 277.

V. DER TEXT DER WIEDER MÖGLICHEN REVOLUTION

1. Die ‚unwiderlegbare‘ Theorie der S.I.: Raoul Vaneigems *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* und Guy Debords *La Société du Spectacle*

Die Situationisten sollten auf eine Art ‚hinausgehen‘, wie es sich der verstörte Soziologie-Professor sicher in diesem Sinne zunächst nicht hatte vorstellen können. In der Tat waren ihre Ziele weiter gesteckt, als lediglich für Mitbestimmungsrechte französischer Studenten einzutreten. Die Veröffentlichungen von zwei umfangreichen 'theoretischen' Büchern waren Schlüsselereignisse, welche für die weiteren Aktivitäten der S.I. im Jahr 1968 das Gelände ebnen sollten.⁷⁰⁷ Am 14. November 1967 erschien *La Société du Spectacle* (Deutsch: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Kurz: *GdS*) von Guy Debord im Verlag Buchet/Chastel (Abb. 70). Nur knapp zwei Wochen später folgte am 30. November Raoul Vaneigems *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Deutscher Titel: *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* Kurz: *Handbuch der Lebenskunst*), das von Gallimard verlegt wurde (Abb. 69).⁷⁰⁸ Die Ausarbeitung der Texte und Vorbereitung der Edition beider Werke, an deren Inhalten die Situationisten ihr zukünftiges Vorgehen messen lassen wollten, hatte jeweils etwa vier Jahre in Anspruch genommen. Angesichts der immer wieder betonten Dringlichkeit ihres Vorhabens, die Totalität des Lebens zu verändern, war dies ein beträchtlich langer Zeitraum, was nicht zuletzt von der Integrität und Sorgfältigkeit der Verfasser in der Entwicklung von Ideen und Situationen künden mag. Der Ausbruch von Spontaneität kommt höchst selten ganz von ungefähr.

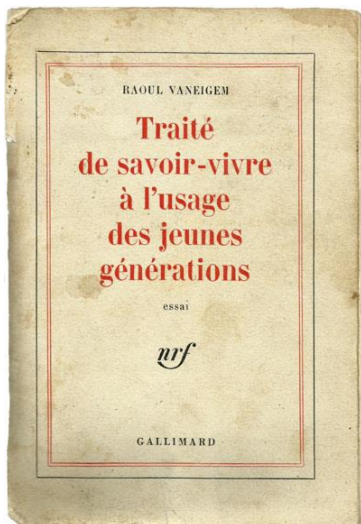
Thematisch und formal präsentierten sich die Bücher Debords und Vaneigems grundverschieden, wenn auch beide als Summen situationistischer Begriffsbildung mit dem strategischen Anspruch aufwarteten, an der Seite eines ‚neuen Proletariats‘ in den Fortschritt der Geschichte einzugreifen. Schon aufgrund ihrer Opulenz verstehen sich beide Werke als Marksteine der Theoriebildung. An jeder Stelle und konzertiert zielt die elaborierte Kritik zweier Alphadenker der Bewegung auf die Perspektive der Überwindung der spektakulären

⁷⁰⁷ Beide Bücher wurden bereits geraume Zeit vor ihrer Publikation in *i.s.* beworben. Eine Notiz am Schluss von *i.s. Nr. 10 - März 1966* verkündet, dass Debords Theorie des Spektakels noch nicht beendet ist. Vaneigems Buch hingegen sei seit 1965 fertig gestellt. Vgl. *i.s. Nr. 10*: 243. Ein Vorabdruck des ersten Kapitels von *Die Gesellschaft des Spektakels* findet sich in *i.s. Nr. 11 - Oktober 1967*: 291 - 297.

⁷⁰⁸ Wiederholt bezichtigte die S.I. das renommierte Verlagshaus, den Termin der Publikation verschleppt zu haben, da man auf Seiten von Gallimard Zweifel an der Persönlichkeitsstruktur von Vaneigem hegte. Vgl. "Über Veröffentlichungen der S.I." in: *i.s. Nr. 10 - März 1966*: 242 - 243. Aufgrund der verwaltungsmäßigen Schwerfälligkeit von Gallimard entschließt sich Debord dazu, sein Buch einem Verlag anzubieten, der es binnen kürzester Frist herausbringen will. Vgl. "Die Praxis der Theorie" in: *i.s. Nr. 11 - Oktober 1967*: 315.

Gesellschaft⁷⁰⁹, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg als neuer Zustand allgemein-waren- und bilderproduzierender Gesellschaften sukzessive durchgesetzt hatte.

Raoul Vaneigem - *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*



69 Stockfleckiger Einband der Erstausgabe (erschieden bei Gallimard, 1967).

Mit dem *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*, so der deutsche Titel seines Traktats, tritt Vaneigem für die Freisetzung einer radikalen Subjektivität zum Zweck der Umwandlung der modernen Lebenswelt ein. Bereits wenig überraschend erweist er dabei Lautréamont, Céline, Vaché, Max Stirner und anderen literarischen und philosophischen Vorbildern der Situationisten seine Reverenz. Der Autor schreibt gegen eine Realität an, die das Individuum schrittweise auf ein privat-isoliertes Monadenwesen reduziert, welches nicht mehr in der Lage ist sich Gesellschaftlichkeit anzueignen. Die Sprache von Vaneigems Text kommt in ihrem leidenschaftlich-poetischen Gestus, einem nicht-abreißen-wollenden Bewusstseinsstrom, der das formale Korsett von zwei sich antithetisch gegenüberstehenden Hauptteilen⁷¹⁰ aufzusprengen verspricht, den Vorlieben einer sich ungestüm artikulierenden und nach einem Sprachrohr für ihre Anliegen Ausschau haltenden Jugend- und Gegenkultur jener Jahre entgegen. Nicht von ungefähr verdankt das *Handbuch der Lebenskunst*, dessen Titel eine vergleichsweise leichte Anwendbarkeit der darin verbreiteten Thesen suggeriert, seine Popularität vor allem dem Interesse in Kreisen aufblühender metropolitaner Subkulturen. Häufig gerade erst dem Schüleralter entwachsene Leser suchten nach griffigen Formeln um ihrem Widerwillen gegen die manipulativ-repressiven Mechanismen in den sich zunehmend

⁷⁰⁹ Vgl. Baumeister Zwi Negator, Biene. *Situationistische Revolutionstheorie: Eine Aneignung. Volume I: Enchiridion*. Stuttgart. Schmetterling Verlag, 2005: 41 - 43.

⁷¹⁰ Der erste Teil des Buchs trägt den Titel "Die Perspektive der Macht". Teil 2 ist mit "Die Umkehrung der Perspektive" übertitelt. Vgl. Vaneigem. *Handbuch der Lebenskunst: Inhaltsverzeichnis*.

medialisierenden westlichen Gesellschaften Ausdruck zu verleihen.⁷¹¹ In den Formulierungen Vaneigems mochten sie ihre zuvor amorphen Empfindungen im Stil subversiver Anleitungen dargeboten finden, wie eine Veränderung des beschädigten Lebens sich mit Hilfe einer Kritik an diesen Verhältnissen, die immer auch Sprachkritik an einer einseitigen und konditionierenden Pseudokommunikation ist, vollziehen könnte.⁷¹² Vaneigems Werk wurde so zu einem Vademecum zahlreicher junger Menschen, die sich - in welcher Intensität auch immer - linken Protestbekundungen und dem Phänomen Mai 68 verbunden fühlten.

Entsprechend Vaneigems Verständnis von Poesie als Produktion und Organisation einer kreativen Spontanität im alltäglichen Leben, durchzieht die Metaphorik revolutionärer historischer Kämpfe und eines Guerillakrieges, in welchem er die S.I. verstrickt sieht, den gesamten Text. Die Rollen des Künstlers und des Dichters gehen in einer kollektiven Anstrengung auf, welche die Spezialisierungen der Kunst beendet.

Sade und Lautréamont, aber auch Villon [...] Pascal, Fourier, Bosch, Dante, Bach, Swift, Shakespeare, Ucello und andere treten aus ihrer kulturellen Verpackung heraus, verlassen die Museen, in denen die Geschichte sie festgesetzt hat, und füllen wie mörderische Geschosse die Waffenkammern derjenigen, die die Kunst verwirklichen.⁷¹³

Der belgische Situationist bemisst den Wert eines Kunstwerks hauptsächlich nach dem Anteil radikaler Theorie, den es enthält und den es unverzüglich zu aktivieren gilt. Die neuen schöpferischen Menschen beginnen diese Gehalte für und durch eine unveröffentlichte Poesie, welche Vaneigem als Waffe eines kollektiven Willens versteht, freizusetzen.⁷¹⁴ "Das kommende Kunstwerk ist die Konstruktion eines leidenschaftlichen Lebens"⁷¹⁵, so lautet sein

⁷¹¹ Die Verkaufserfolge von Herbert Marcuses *One-Dimensional Man* (1964) und der medientheoretischen Bücher Marshall McLuhans in den Sechziger Jahren, zuletzt *The Medium is the Massage* von 1967, stützt diese These empirisch. Der kanadische Schriftsteller Douglas Coupland erörtert das in seiner Biographie über seinen Landsmann in kongenialer Annäherung. Sehr eindrücklich bringen die Songs von *The Who* die quälende Sprachlosigkeit der Jugend auf den Punkt. „Can’t explain“ vor allem aber „My Generation“ spiegeln den gefühlten Zwang sich artikulieren zu wollen, aber die dafür notwendigen Begriffe nicht prägen zu können. Das verzweifelte Stottern des Protagonisten, welcher versucht die Wünsche und Nöte seiner Generation zu beschreiben, entlädt sich eruptiv in der Zerstörungsgewalt des Songs, welcher 1965 auf Platz 2 der britischen Charts schoss. Vgl. dazu Cohn, Nick. *AWopBopALooBopALopBamBoom*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 1971: 142 ff. Im Original: *Pop from the Beginning* (1969).

⁷¹² Der Schriftsteller und Zeitzeuge Jon Savage führt im einleitenden Kapitel seiner Geschichte des Punk-Rock *England's Dreaming* aus, dass das *Handbuch der Lebenskunst* als Motivation für die Bildung von sogenannten Pro-Situ-Gruppen in England – wie z.B. "King Mob" – wohl eine wichtigere Rolle spielte wie Debords Buch *GdS*. Die Situationisten wurden in England als "a philosophical update on Pop Art" verstanden. Zum Einfluss der Situationisten auf die späteren Protagonisten des Punks in England Vgl. Savage, Jon. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London, Boston. Faber and Faber, 1991: 27 - 36.

⁷¹³ Vaneigem. *Handbuch der Lebenskunst*: 199.

⁷¹⁴ Vgl. Vaneigem. *Handbuch der Lebenskunst*: 199.

⁷¹⁵ Vaneigem. *Handbuch der Lebenskunst*: 200.

Credo. Es klingt zwischen den Jahren 1967 und 1968 wie ein Echo der visionären Forderungen schon des frühen Debord.

Grundsätzlich neue Töne schlägt der Verfasser also nicht an. Sowohl die Gehalte als auch die Komposition und der Sound des *Handbuch* bewegen sich durchaus im Korsett der Konventionen situationistischer Texte zur Mitte der 60er Jahre, die bereits einen gewissen Gewöhnungseffekt im Umgang mit der "Umkehrung der Perspektive" der Macht nach sich gezogen hatte.⁷¹⁶ Wenn Vaneigem seinerseits wortreich ausführt, dass die Poesie heute in den Taten, im schöpferisch entworfenen Ereignis liegt, so mangelt es seinem Traktat vergleichsweise ausgerechnet an jenen formalästhetischen und rhetorischen Qualitäten, die eine solche Forderung glaubhaft transportieren und das Buch selbst zu einem wahrhaft einschneidenden Ereignis machen würden. Als größte Schwäche der Kunst hat Vaneigem die Ästhetik einer Wiedererkennbarkeit ausgemacht, die sie auf eine bunte Vielzahl leicht konsumierbarer Produkte auf dem Markt reduzieren lässt. Allein die Kunst, die gegen ihre eigene Ästhetik gewappnet sei, widerstehe der Integrierung; so sein wohlgemeintes Apriori.⁷¹⁷ Das ist allerdings nicht und niemals so leicht in die Tat umzusetzen, wie es in einigermaßen selbstzufriedener Manier ausgesprochen wird.

Guy Debord - *La Société du Spectacle*

Im direkten Vergleich mit Vaneigems *Handbuch*, welchen beide Autoren, im Sinne der schon traditionellen gruppeninternen Konkurrenzpraxis wohl gesucht haben, erweist sich der Text Debords in seiner hermetischen Geschlossenheit als wesentlich unzugänglicher. Vordergründig betrachtet ist *Die Gesellschaft des Spektakels* kein Buch des Dialogs und bar jeder plakativen Aufforderung. Die Publikation richtet sich an keine umworbene Zielgruppe; wie etwa ‚die Jugend‘. In einer Modifikation des Stils der *Mémoires* tritt das Autoren-Ich erneut hinter einer Fülle von Entwendungen, Zitaten und Paraphrasen zurück, auf denen auch dieses zweite Buch Debords basiert. Ein Jahrzehnt war seit der Rückblende auf die Vorgeschichte der S.I. vergangen. Während dieser Zeitspanne hatte sich die Zweckentfremdung als die einzig funktionstüchtige Technik der Kommunikation bewährt, mit deren Hilfe sich der gesellschaftliche Gesamtzusammenhang in Frage stellen lässt, ohne dass der Aussagegehalt Gefahr läuft sogleich selbst zweckentfremdet und in ein Zerrbild verwandelt zu werden. Kháyati hatte dieses Funktionsschema der Rekuperation in seinem Entwurf zu einem

⁷¹⁶ Aufgrund der Länge und des verspäteten Erscheinens des Textes kann man für das Buch Vaneigems sogar von einem Ermüdungseffekt sprechen.

⁷¹⁷ Vgl. Vaneigem. *Handbuch*:200.

"Situationistischen Wörterbuch" beschrieben und im Bewusstsein der Gruppe und ihrer Anhänger verankert.

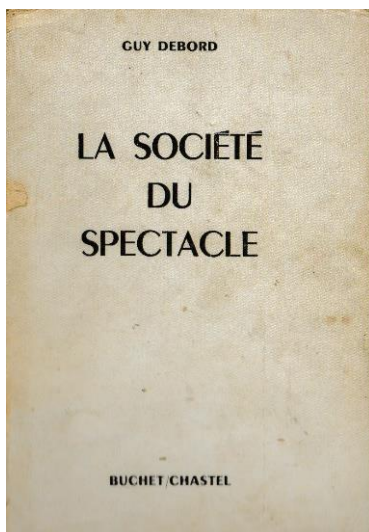
Ein solches, entpersönlichtes und inhaltlich komplexes Buch wie *GdS* verweigert dem zunächst einmal überforderten Leser eine unbedarft neugierige Annäherung, zu der Vaneigems *Handbuch* schon mit seinem Titel ermutigt. Der Preis, den Debord gerne bereit ist zu zahlen, um als mysteriöse Figur in aller Munde zu sein, ist im Augenblick der Veröffentlichung vom Publikum kaum verstanden und nur wenig gelesen zu werden.⁷¹⁸ Sein Text stellt auch deshalb eine Provokation dar, weil sich der Schriftsteller einer Festlegung auf die Attitüden vordergründig revolutionärer Gesten entzieht. Interpreten bewegen sich beim Versuch der Auslegung immer noch wie auf vermintem Gelände. Es ist, als habe Debord förmlich darauf gewartet, die Reaktionen auf sein Werk, gleich aus welcher Richtung sie kommen mochten, zu widerlegen. Auch in dieser Hinsicht griff der 'Schreiber' Debord⁷¹⁹, der sich mit diesem Buch erstmals einer breiten Öffentlichkeit zumutete, den Faden auf, den er sich selbst mit seinem ersten sekretierten Druckerzeugnis gelegt hatte. Inhaltlich und formal stellen die *Mémoires*, welche als Matrice der Erinnerungsstrategie Debords bezeichnet werden können, einen 1967 weitgehend geheimen Bezugspunkt für *GdS* dar. Das Konvolut der mittels einer Schere zurechtgestutzten Gedanken, wie sie in *Mémoires* in über 400 fragmentierte Entwendungen zerfallen, richteten sich seinerzeit mit der impliziten Aufforderung, sie zu einem neuen Gebrauch zu ordnen und so aus dem Labyrinth des Werks herauszufinden, in konsolidierender Absicht an die Mitglieder der neu gegründeten Situationistischen Internationale. In *GdS* wird nun die Fülle der Entwendungen und Zitate, aus denen der Text kompiliert ist, der stringenten Abfolge von 221 durchnummerierten, teilweise nur aus wenigen Sätzen bestehenden Thesen unterzogen, die auf neun mit römischen Ziffern markierte Kapitel verteilt sind. Wie schon die Kapitel von *Mémoires* werden die einzelnen Abschnitte von *GdS* jeweils mit einem historischen Zitat eingeleitet, das an diesem Ort wie eine Kippfigur zwischen der Epoche des Gewährsmannes und der Gegenwart von 1967/68 funktioniert.⁷²⁰ Die Zitate unterbrechen in signifikanter Weise den Thesenstrom um die weltanschauliche Tradition dieses Diskurses in

⁷¹⁸ Debord selbst referiert dann 1969 in *i.s. Nr.12* die Kritiken über sein Buch. Alle Rezensenten haben seiner Ansicht nach nur je einzelne Aspekte seines Werks begriffen. Vgl. "Wie man situationistische Bücher nicht versteht". In: *i.s. Nr.12*: 378 - 380.

⁷¹⁹ Roland Barthes entwirft in seinem literaturtheoretischen Werk *The Death of the Author* (1968) die Figur des "Scriptor" als Gegenmodell zum Autor. Scheinbar leidenschaftslos arbeitet der "Scriptor" mit einem riesigen Wörterbuch, das sein Schreiben unaufhörlich werden lässt "Sein Text wird so zu einem riesigen Netz von Zeichen, zu einer endlosen Imitation aller anderen Texte." So die Analyse von Poschardt, Ulf. *Cool*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2002: 67.

⁷²⁰ Zur Funktion des Zitats als Redefigur einer Neukontextualisierung des Vergangenen vgl. Menke, Bettina. "Zitat". In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.). *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 2001: 676.

fragmentarischer Form zu erinnern und zu vergegenwärtigen. Schon durch den Kunstgriff der Wiederholung dieses stilistischen Mittels präsentieren sich beide Bücher als Gegenstücke. Als Elaborate einer formal konsistenten und inhaltlich kohärenten Theorie.⁷²¹ Die historisch-prophetische-, wie herausfordernde Perspektive dieser Ordnung ist es, zum Zerfall des bestehenden gesellschaftlichen Gesamtzusammenhangs beizutragen. Angesichts seiner inhärenten Krisenhaftigkeit gerierte sich das kapitalistische Wirtschaftssystem so expansiv wie nie zuvor in seiner Geschichte. Mittels neuer Marktstrategien und medialer Manipulation diffundierte das wirtschaftliche Diktat peu à peu in alle Bereiche des Alltagslebens. Debords Abhandlung will diesen Zusammenhang darstellen und zu einer Mobilisierung gegen diese fatale Entwicklung beitragen. Jede Anbiederung galt es dabei allerdings zu vermeiden. Anlässlich der dritten französischen Ausgabe von *GdS* 1992 formulierte Debord im Vorwort: "Man muß sich beim Lesen dieses Buchs vergegenwärtigen, daß es bewußt mit der Absicht geschrieben worden war, der spektakulären Gesellschaft zu schaden."⁷²²



70 Erstausgabe von *GdS*, 1967. If you judge a book by it's cover ...

Der Potlatch-Gedanke tritt im verwissenschaftlichten Stil von *GdS* so unverfroren logizistisch auf, dass nicht einmal daran gedacht werden konnte, das Buch zu indizieren. Debords literarisches Täuschungsspiel stellt sich in die Tradition verfemter Schriften, ohne dabei eine formale Radikalität zu imitieren, die längst kanonisiert oder von spektakulären Mächten rekurriert und somit erstmal unbrauchbar geworden war. Die unterkühlt wirkende,

⁷²¹ Wie in Kapitel II dieser Studie erwähnt, wird das Kapitel "JUN 1952" von *Mémoires* mit dem Zitat eines Brieftextes von Karl Marx eingeleitet, den er an seinen Freund Ruge geschrieben hat. Das achte Kapitel von *GdS* - "Die Negation und der Konsum in der Kultur" - 'antwortet' dem Vorgängerbuch durch eine lange Sequenz aus einem Brief von Ruge an Marx, der sich inhaltlich um die Frage der politischen Revolution in Deutschland dreht. Vgl. Debord. *GdS*: 155.

⁷²² Debord. "Vorrede zur dritten französischen Ausgabe". In: Debord. *GdS*: 10.

systematische Anlage der Thesensammlung von *GdS* und das geschichtsphilosophische Gewicht der angeführten Gewährsschriften verstellen den Blick auf die Funktion des Textes als ein Agent des Bruchs mit den Erwartungen unterschiedlich vorgebildeter Leserschichten. Vaneigems revolutionärer Furor erschien der jüngeren Generation jedenfalls weniger sperrig. Paradoxerweise macht ausgerechnet das Ausscheren aus den Gleisen der formalen Imperative des Poetischen, wie ihn Vaneigems zum Teil delirierende Revolutions- und Bekenntnisprosa verkörpert, *GdS* so eben auch als poetische Erfahrung möglich.⁷²³ Debord bändigt und zügelt seinen Stil. Im Text von *GdS* waltet die gleiche Kontrollobsession, welche auch die jüngsten Manöver der S.I. auf kulturellem und politischem Gebiet auszeichnete. Der Gesamteindruck streng linearer Kausalität ist das markanteste Merkmal der Kompilation. Die Thesensammlung ist mit dem Ziel zusammengestellt worden, die Trauer um den Verlust einer bestimmten Lebensqualität, den *Mémoires* beklagte, im Aufkeimen eines entscheidenden historischen Moments, in Aktion zu transformieren.

1967 wollte ich, daß die Situationistische Internationale ein theoretisches Buch besitze. Die Situationistische Internationale war damals die extremistische Gruppe, die am meisten getan hatte, um die revolutionäre Infragestellung in die moderne Gesellschaft zurückzubringen. Und es lag auf der Hand, daß diese Gruppe [...] sich nun dem Kulminationspunkt ihrer historischen Aktion näherte. Es ging also darum, ein derartiges Buch in den Unruhen zu haben, die bald folgen würden und die es über sich hinaus an die lange subversive Folgezeit weitergäben, die sie gewiß eröffnen würden.⁷²⁴

Insofern ist *GdS* zum Zeitpunkt seiner Erstveröffentlichung als integraler Bestandteil einer konstruierten Situation zu begreifen. Das Werk bezieht seine Wirkung aus dem, was Kaufmann den "*Buch-Effekt*"⁷²⁵ nennt. Seine Publikation ist ein Resultat der historischen Perspektive der S.I., welche das Buch als Rechenschaftsbericht über die vom Spektakel konstituierte negative Totalität geradezu physisch verkörpert. Das Buch *GdS* gewinnt seine wahre Bedeutung im Rahmen der kohärenten situationistischen Kommunikationsstrategie, die von einer tiefen Skepsis gegenüber den traditionellen narrativen Vermittlungsformen der Geschichtsphilosophie und der kritischen Theorie geprägt ist. "Im wesentlichen ist es also

⁷²³ Debord selbst bezeichnete das Werk Vaneigems später als ein 'subjektives' Buch, das von überflüssigen vertraulichen Mitteilungen über ihn selbst und das, was er an Radikalität brauchte, nur so überströme. Ein solches Buch könne nur die Krönung eines aufs Spiel gesetzten Lebens sein. Vaneigem hingegen habe es als Vorwort zu einem nicht vorhandenen Leben geschrieben. Vgl. "Aufzeichnungen, die der Geschichte der S.I. von 1969 bis 1972 dienen". In: Situationistische Internationale. *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen*. Anhang: 57

⁷²⁴ Debord. "Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe von 'Die Gesellschaft des Spektakels'" zitiert nach: Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*: 287.

⁷²⁵ Kaufmann. *Guy Debord*: 210.

unserer Meinung nach ein Buch, dem es an nichts ausser einer oder mehreren Revolutionen fehlt; die unmöglich lange auf sich warten lassen konnte."⁷²⁶

Die reine Theorie, welche losgelöst von der Praxis betrachtet werden will, bedeutet Debord nichts. Er schätzt die Mechanismen des akademischen Betriebs genauso gering wie den Großteil seiner Erträge. Mit dieser Einstellung verortet sich der Situationist in der Tradition vor allem der französischen aufklärerischen Philosophie, welcher stets ein praktisches Element ihrer Anwendung auf Alltagsfragen anhaftete.⁷²⁷ Gleichzeitig tritt in der Bestrebung der S.I., Theorie und Praxis der Gesellschaft in gegenseitiger Interdependenz voranzutreiben, die Abgrenzung zu einer zeitgenössischen Tendenz der Theoriebildung deutlich zutage, wie sie für den deutschen Sprachraum vor allem das Werk und die Person Theodor W. Adorno und nachfolgend die sogenannte „Frankfurter Schule“ verkörpern.⁷²⁸ Anselm Jappe spricht bezüglich der Theoriebildung Adornos und Debords gar von "zwei einander diametral entgegengesetzte(n) Auffassungen hinsichtlich des 'Endes der Kunst'", die zwar von ähnlichen Beobachtungen und Grundannahmen ausgehen, aber zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen.⁷²⁹ "So wie die Kulturindustrie 'alles mit Ähnlichkeit' schlägt, so stellt das Spektakel einen Prozeß der Banalisierung und Homogenisierung dar."⁷³⁰ Auch Adorno räumt ein, dass die autonom gewordene Kunst sich vom Leben getrennt hat. Nur so kann allerdings seiner Auffassung nach überhaupt erst eine der Gesellschaft opponierende Kunst entstehen. Selbst in der hermetischen Dichtung und im *l'art pour l'art* sieht Adorno eine Gesellschaftskritik, "und zwar gerade aufgrund ihrer Autonomie und ihres 'asozialen Charakters'", so führt Jappe aus.⁷³¹ Adorno zufolge kann die Kunst weiterhin der Entfremdung Widerstand leisten wenn und indem sie inkommensurabel ist. Debord hingegen bewertet die autonome Kunst ungebrochen als eine Form der Pseudokommunikation. Er verkündet, dass der Moment gekommen sei, das im Leben

⁷²⁶ "Wie man situationistische Bücher nicht versteht". In: *i.s. Nr.12*: 378 - 379.

⁷²⁷ Roy Porter macht eingangs seiner Geschichte der Aufklärung darauf aufmerksam, dass die "philosophes" stets eine praktische Nutzbarmachung des Denkens anstrebten. Sie verachteten die Träumer, die den Kopf in den Wolken hatten und wollten stattdessen das, "was Marxisten später 'Praxis' nennen sollten". Porter. *Kleine Geschichte der Aufklärung*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1995: 16.

⁷²⁸ Der Literaturwissenschaftler Josef Kopperschmidt beschreibt in einem Text über den "Versuch der Befreiung der Worte" im Zuge der Revolten um 1968 die Enttäuschung der Studenten über einen Meisterdenker, dessen Reflexionen über den allgemeinen Verblendungszusammenhang nicht als Anleitungen zur Veränderung gelesen werden wollten. Diesem Missverhältnis von Analyse und Aktion setzt der Philosoph Herbert Marcuse die Hoffnung auf eine neue Sprache entgegen, die Kategorien gewinnt, mit denen sich das Kontinuum repressiver Integration durchbrechen ließe. Vgl. zu diesem Zusammenhang Kopperschmidt, Josef. "La Prise de la Parole' oder Über den Versuch der Befreiung des Wortes". In: Ott, Ulrich; Luckscheiter, Roman (Hg.). *Belles lettres/Graffiti: Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*. Göttingen. Wallstein-Verlag, 2001: 98 - 99.

⁷²⁹ Vgl. Jappe, Anselm. "Sic transit gloria artis: Theorien über das Ende der Kunst bei Theodor W. Adorno und Guy Debord". In: *Krisis: Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft. Bd. 15*, 1995: 145.

⁷³⁰ Jappe. "Sic transit gloria artis": 148.

⁷³¹ Jappe. "Sic transit gloria artis": 152.

zu verwirklichen, was die Kunst bis dahin nur versprechen aber nicht einlösen konnte.⁷³² "Eine neue Form von Leben und revolutionärer Aktivität solle den Gehalt der modernen Kunst realisieren."⁷³³

Debord hat seine Paragraphensammlung nach dem formalen Vorbild der Notizen von Karl Marx über seinen Lehrer Feuerbach abgefasst. Marx kritisiert in seiner Schrift "Thesen über Feuerbach" von 1845, die ein erstes lange Zeit unveröffentlichtes Dokument der von ihm später entworfenen Weltanschauung darstellt, die Weigerung seines philosophischen Ziehvaters, die menschliche Tätigkeit als "revolutionäre" und "praktisch-kritische" Tätigkeit zu verstehen.⁷³⁴ In dialektischer Manier stellt Debord dem Text seines ersten Kapitels "Die vollendete Trennung" ein Zitat Feuerbachs über das Wesen des Christentums voran, welches den höchsten Grad der Illusion als den höchsten Grad der Heiligkeit bezeichnet.⁷³⁵

Ausgehend von der ersten These seiner eigenen Schrift, einer Entwendung des ersten Satzes von Karl Marx' *Das Kapital* von 1867, welche den titelgebenden Terminus durch den Begriff "Spektakel" ersetzt, entwickelt Debord exakt 100 Jahre nach Marx' Theoriegebäude luzide die Essenz seiner jahrelang betriebenen Analyse des entfremdeten Lebens in den fortgeschrittenen Gesellschaften. Dieses Leben lässt sich anhand seiner zerstörten, nur noch fragmentarisch erfahrbaren Natur charakterisieren. Mit der 'Verbesserung' im Stile Lautréamonts lässt Debord den großen Lehrmeister Marx hinter sich, wie dieser sich einst mit gebührendem Respekt von Feuerbach abgestoßen hatte, dessen Philosophie ihm wesentlich zu unpolitisch war. Mit einer axiomatischen Formel proklamiert Debord, der zu einer Kapazität der kritischen Verkehrung gereift ist, eine Autorität, die sich geschickt der Versatzstücke zu bedienen versteht, welche die Absicht, die hinter dem gesamten Text von Marx vermutet werden muss, evoziert. 22 Jahre hatte es einst von den Feuerbach-Thesen bis zur Veröffentlichung von *Das Kapital* gebraucht. Nochmal ein ganzes zähes und blutiges Säkulum liegt zwischen den Hauptwerken von Marx und Debord. Das theoretische Instrumentarium des Klassenkampfes im ausgehenden 20. Jahrhundert sollte sich aber nun aus der folgenden Formel ableiten lassen:

⁷³² Vgl. Jappe. "Sic transit gloria artis": 145.

⁷³³ Jappe. Ebenda: 150

⁷³⁴ Vgl. Marx, Karl. "Thesen über Feuerbach" in: Sievers, Rudolf (Hg.). 1968: *eine Enzyklopädie*: 61 (These 1). Marx in These 2: "Der Streit über die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Denkens - das von der Praxis isoliert ist - ist eine rein *scholastische* Frage." In: Sievers (Hg.): 61.

⁷³⁵ Vgl. Debord. *GdS*: 11.

Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.⁷³⁶

Debords Diktum, dass jede direkte Erfahrung ersetzt ist durch die Kontemplation von Bildern, ist das Herzstück seines Denkens und Handelns, seit er dazu aufgefordert hatte vom Film direkt zur Diskussion überzugehen. *Die Gesellschaft des Spektakels* betritt jetzt die Bühne im Gewand einer systematischen Analyse und straffen theoretischen Bündelung der zuvor in *i.s.* verstreuten Diagnosen, die mit ihren handlungsstrategischen Implikationen das Gedankengut der S.I. und ihren Stil der zweckentfremdenden Wiederaneignung der Kultur unters Volk streuten. Im Rückblick erscheint der Text von *i.s.* so von Anfang an als der Tatenbericht, der in der Unwiderlegbarkeit stilsicher zusammengestellter Prophezeiungen kulminieren wird. Debord legt Jahre später anlässlich der dritten Auflage seines Buchs nach:

Ich bin nicht jemand, der sich korrigiert.

Eine solche kritische Theorie bedarf keiner Änderung, solange nicht die allgemeinen Bedingungen der langen Geschichtsperiode zerstört worden sind, die diese Theorie als erste genau definiert hat. Die fortwährende Entwicklung dieser Periode hat die Theorie des Spektakels nur bestätigt und illustriert [...].⁷³⁷

Das Spektakel zeigt sich in der Vereinigung verschiedener Aspekte auf der Ebene des Bildes in seinem Verhältnis zum Menschen. Auf allen Ebenen findet sich die Realität ersetzt durch Bilder. Bilder werden real und die Realität endet in ihrer Übersetzung in Bilder. Die alte Religion des Christentums projiziert die Macht des Menschen ins Jenseits. In einer säkularisierten Welt hingegen, ist "das Spektakel [...] der materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion".⁷³⁸ Je größer die Macht ist, die der Mensch den Götzen, die er selbst erschaffen hat, zugesteht, desto machtloser ist er selbst. Im höchsten Stadium der Entfremdung ist das wirkliche Leben jeder Qualität beraubt und in Fragmente zerstückelt, "während die *Bilder* dieses Lebens sich davon abtrennen und eine Einheit formen".⁷³⁹ Debord definiert das Spektakel als "die ununterbrochene Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält".⁷⁴⁰ Die Kommunikation, die in einer solchen Gesellschaft stattfindet ist "*wesentlich einseitig*".⁷⁴¹ Jappe fasst dieses Verhältnis, von dem das erste Kapitel in Debords Buch handelt, wie folgt zusammen:

⁷³⁶ Debord. *GdS*: 13 (These 1).

⁷³⁷ Debord. "Vorrede zur dritten französischen Ausgabe". In: Debord. *GdS*: 7.

⁷³⁸ Debord. *GdS*: 20

⁷³⁹ Vgl. Jappe. "Sic transit gloria artis": 146.

⁷⁴⁰ Debord. *GdS*: 21.

⁷⁴¹ Debord. *GdS*: 22.

Das Individuum ist abgeschnitten von allem, was es angeht, und kann damit nur noch durch die Vermittlung von Bildern, die andere ausgewählt und zum eigenen Nutzen verfälscht haben, in Beziehung treten. [...] Die Degradierung des gesellschaftlichen Lebens vom *Sein* zum *Haben* setzt sich in der Reduktion aufs *Scheinen* fort.⁷⁴² Der Mensch verwandelt sich in einen reinen Zuschauer und betrachtet passiv, ohne eingreifen zu können, die Handlungen von Kräften, die in Wirklichkeit doch die seinen sind.⁷⁴³

Das Spektakel, als die am höchsten entwickelte Form einer Tendenz zur Abstraktion, die alle Aspekte der Existenz betrifft, ist an keine spezifische Wirtschaftsform gebunden. Es ist das Ergebnis und das Ziel der jeweils dominanten Form der Produktion. In seinem tautologischen Charakter drückt es perfekt aus, dass sein Zweck die ständige Reproduktion der Umstände seiner eigenen Existenz ist.⁷⁴⁴ Ökonomische Produktion gründet sich auf Entfremdung; und Entfremdung ist auch ihr hauptsächliches Produkt.⁷⁴⁵ Der Mensch ist gemäß der hegelianischen Auffassung des Begriffs, die infolge von Marx und Lukács ausgearbeitet wurde, dann entfremdet, wenn er das Attribut einer Abstraktion wird, die er selbst verantwortet hat aber nicht mehr wahrnimmt. Debords Begriff des Spektakels inkorporiert alle historisch älteren Formen der Entfremdung, wie sie vor Marx von Philosophen wie Pascal, Rousseau und schließlich Feuerbach beschrieben und kritisiert wurden. In den modernen Gesellschaften sind alle Individuen atomisiert und in einem Produktionssystem isoliert, an dem jeder Einzelne aus Eigeninteresse beteiligt ist. Die Verbindungen der Individuen basieren auf dem Austausch von Waren. Menschen tauschen Einheiten abstrakter Arbeit, welche, als Tauschwert objektiviert, in Nutzwert umgewandelt werden. Das ganze Leben ordnet sich den Gesetzen des Wertes unter. Im dualen Charakter der Ware ist bereits die Notwendigkeit des Systems angelegt, im permanenten Status der Krise zu existieren. Der Wert führt in den Konflikt zwischen ökonomischer Realität und den mutmaßlichen wirklichen Bedürfnissen der Menschen.

Debord will in der Analyse der zahlreichen in *i.s.* beispielhaft angeführten Auflösungssymptome der fortgeschrittenen Gesellschaften erkannt haben, dass die sich in allen Lebensbereichen anbahnende Krisenhaftigkeit der Sechziger Jahre vorrangig keineswegs aus Knappheiten im wirtschaftlichen System, einer mangelhaften Grundversorgung oder ähnlichen Engpässen, resultiert. Der Grund für die Krise erkläre sich vielmehr aus dem individuellen Widerwillen und Widerstand gegen den totalen Sieg eines solchen Systems. Die Relevanz des theoretischen Denkens Debords liegt, wie unter anderen Jappe behauptet, darin, dass er einer

⁷⁴² Vgl. Debord. *GdS*: 18 - 19 (These 17).

⁷⁴³ Jappe. "Sic transit gloria artis": 146.

⁷⁴⁴ Vgl. Debord. *GdS*: 17 (These 13).

⁷⁴⁵ Vgl. Debord. *GdS*: 34 (These 40).

der ersten war, der diese Situation im Licht der Wert-Theorie von Marx betrachtet hat.⁷⁴⁶ Marx' Kritik des Warenfetischismus bedeutet Debord, dass die ökonomische Ausbeutung der Arbeitskraft beileibe nicht das einzige zu bekämpfende Übel des Kapitalismus ist. Daraus folgt, dass kein Arrangement *innerhalb* der Logik bestehender politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Systeme einen grundlegenden Wandel bringen kann. Wie die Texte in *i.s.* zur Sprache bringen, geht es der S.I. darum, die bestehenden Umstände prinzipiell und vollständig abzulehnen. Es kommt nicht in Frage einen Kompromiss mit jenen Kräften einzugehen, die ihre eigene Existenz inmitten einer solchen Machtkonstellation zu legitimieren suchen. Die einzige mögliche Basis diese Welt zu verstehen, sei sie zu bekriegen. "Das Übel ist aufgezeigt, aber in einer idealistischen, künstlichen Art und Weise, weil das einzige Verständnis in der Praxis liegt, und man die wahre Natur des Feindes nur dann wirklich versteht, wenn man ihn bekämpft."⁷⁴⁷

Eine der wichtigsten Reverenzen, die Debord im Rahmen seines Selbstausschlusses aus der spektakulären Gesellschaft, den *GdS* besiegelt, auf die Agenda hievt, ist die Geschichtsphilosophie von Georg Lukács.⁷⁴⁸ Im Werk Debords und der S.I. ist sie vor allem im Begriff der "Verdinglichung" präsent, den Lukács in seinem Hauptwerk *Geschichte und Klassenbewußtsein* prägte. Das Phänomen der "Réification" über das die beiden Cowboy-Flaneure im Comic-Strip Bertrands parlieren, bezeichnet bei Lukács die Beziehung zwischen Personen, die den Charakter einer Dinghaftigkeit erhält.⁷⁴⁹ Der Warenverkehr, als die herrschende Form des Stoffwechsels einer Gesellschaft, affizierte die sich in diesem Prozess verdinglichenden Denkgewohnheiten.⁷⁵⁰ Das Bewusstsein ist den Formen unterworfen, in denen sich diese Verdinglichung ausdrückt.⁷⁵¹ Lukács geht davon aus, dass jeder Mensch nur einen kleinen Teil der Welt zu erkennen vermag. In seiner Huldigung anlässlich der Veröffentlichung der Skripte von Debords ersten drei Filmen hatte Asger Jorn diese

⁷⁴⁶ Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1999: 140.

Auch Biene Baumeister sieht in der Marxschen Kritik der Wert- und Warenform den Hauptanknüpfungspunkt der Spektakeltheorie. Vgl. dazu: Baumeister. *Situationistische Revolutionstheorie*: 45 - 55.

⁷⁴⁷ "Editorische Notizen" In: *i.s.* Nr. 7: 267 - 268.

⁷⁴⁸ *Geschichte und Klassenbewußtsein*, das theoretische Hauptwerk von Lukács, wurde 1957/58 auszugsweise in französischer Übersetzung von der Zeitschrift *Arguments* veröffentlicht und war so Debord zugänglich. Vgl.

Jappe. *Guy Debord*: 20.

⁷⁴⁹ Vgl. Lukács, Georg. "Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats (Aus: *Geschichte und Klassenbewußtsein*)". In: Sievers (Hg.). 1968: *Eine Enzyklopädie*: 73.

⁷⁵⁰ Vgl. Lukács. „Die Verdinglichung“: 74.

⁷⁵¹ Diese Erkenntnis liegt übrigens auch der Formtheorie Asger Jorns zugrunde. "Die erfinderische Kapazität des Menschen beruht auf der Tatsache, daß er in der Lage ist, eine Realität zu negieren, die ihm nicht gefällt, und sie zugunsten der Realisierung von Erfindungen, von denen er sich etwas verspricht, zu zerstören." Jorn. *Plädoyer für die Form*: 82. Wenn keine Veränderung des Bildes stattfindet, so gibt es auch keinen Vorgang des Imaginierens.

Beschränkung des menschlichen Erkenntnispotentials paraphrasiert.⁷⁵² Der größte Teil dieses Vermögens verberge sich hinter den Möglichkeiten bewusster Aktivität, die wiederum nur aus der Entfernung wahrgenommen und verstanden werden könne. Der Mensch, immer mehr zum passiven Zuschauer der von ihm unabhängigen Bewegungen der Waren geworden, muss sich aus der Knechtschaft dieser "zweiten Natur"⁷⁵³ befreien, forderte Lukács.

Was Debord und Lukács in ihren theoretischen Entwürfen verbindet, ist die apriorische Zurückweisung jeder Form der Kontemplation. Das Muster einer sich versenkenden Betrachtung stellt für Debord das Gegenteil eines aktiven und freien Lebens dar: "Außerhalb der Tätigkeit kann es keine Freiheit geben, und im Rahmen des Spektakels wird jede Tätigkeit verneint, genauso wie die wirkliche Tätigkeit vollständig für den globalen Aufbau dieses Ergebnisses aufgefangen worden ist."⁷⁵⁴

Konsequent setzt Debord den Hebel an Marx' Kritik des Warenfetischismus an. Das Spektakel ist der Moment, worin die Ware zur völligen Ersetzung des gesellschaftlichen Lebens gelangt ist. Der Arbeiter in der Verkleidung des Konsumenten, wird von diesem vertrackten Ding (der Ware) mit überaus zuvorkommender Höflichkeit, wie ein Erwachsener behandelt. Jedoch ist er ein Konsument von Illusionen. Die Ware ist diese wirkliche Illusion und das Spektakel ihre allgemeine Äußerung. Dabei ist das Spektakel nicht der Diener des Pseudogegebrauchs, sondern in sich selbst der Pseudogebrauch des Lebens, das Debord als eine materiell reicher gewordene Entbehrung diskreditiert.⁷⁵⁵

Hinter den schillernden Ablenkungen des Spektakels, welche die moderne Gesellschaft weltweit beherrschen, verbirgt sich eine Bewegung der Banalisierung. Diese Welt wird nur als Pseudogenuss produziert, der die Repression in sich bewahrt. Indem sich in ihm das Bild einer möglichen Rolle konzentriert, ist es, wie Debord bereits in seinen beiden ‚dokumentarischen‘ Filmen in der selbstreflexiven Frühphase der S.I. auslegt, der Star, das heißt die spektakuläre Darstellung des Menschen, der diese Banalität inkarniert. Die Stars sind dazu da unterschiedliche Typen von Lebensstilen und Gesellschaftsauffassungen darzustellen, denen es global zu wirken freisteht. Den als Star in Szene gesetzten Agenten des Spektakels macht Debord als den Feind des Individuums aus, welches das Identifikationsangebot als Gesetz des Gehorsams gegenüber dem Lauf der Dinge annimmt.

⁷⁵² Vgl. dazu Kapitel IV.5. der vorliegenden Arbeit.

⁷⁵³ Lukács. „Die Verdinglichung“: 76.

⁷⁵⁴ Debord. *GdS*: 24 - 25 (These 27).

⁷⁵⁵ Vgl. zu diesem Zusammenhang Debord. *GdS*: 31 - 41 (Kapitel II "Die Ware als Spektakel" These 35 - 53).

Debord unterscheidet zwischen dem 'konzentrierten' und dem 'diffusen Spektakel'. Im 'konzentrierten Spektakel', das mit den Machtmechanismen in totalitären Gesellschaften gleichgesetzt werden kann, muss sich jeder entweder magisch mit dem absoluten Star identifizieren oder verschwinden. Die kultische Verehrung Mao Tse-Tungs im China nach der Kulturrevolution ist ein prägnantes Beispiel um diese These zu untermauern. *Internationale situationniste Nr. 11* wird eingeleitet mit einem "Porträt der Entfremdung".⁷⁵⁶ Die in einem Stadion versammelte chinesische Menschenmenge bildet in einem szenographisch angeordneten Tribünenbild das Konterfei Maos. In einem einzigen zum omnipräsenten Bild geronnenen Menschen ist das Bewunderungswürdige zusammengefasst, das passiv konsumiert, gebilligt und gefolgt werden soll.⁷⁵⁷

Das 'diffuse Spektakel' begleitet die ungestörte Entwicklung des modernen Kapitalismus im Warenüberfluss miteinander konkurrierender Starprodukte. Jede bestimmte Ware kämpft auf dem Markt für sich, mit dem Willen sich durchzusetzen. Das Spektakel wird zum epischen Gesang dieses Zusammenstoßes der Konkurrenten, während die Warenform selbst auf ihre absolute Verwirklichung zugeht.⁷⁵⁸

Der verdinglichte Mensch trägt den Beweis seiner Intimität mit der Ware zur Schau. Für einen Moment kommt der Prestigecharakter der Ware ins Zentrum des gesellschaftlichen Lebens. Der Gegenstand wird allerdings vulgär, sobald er bei allen Konsumenten gleichzeitig ins Haus oder in den Gebrauch gelangt. Bereits tritt der nächste Gegenstand mit der Forderung auf, anerkannt zu werden. Der Schwindel der Befriedigung müsste sich eigentlich selbst durch die Tatsachen überführen, dass er sich erneuert und dass er der Veränderung der Produkte und der Produktionsbedingungen folgt. Im konzentrierten als auch im diffusen Spektakel ist alles auf die Fortdauer des Systems angelegt, in dem Stalin, gleich der altmodisch gewordenen Ware von den jeweils neuen Produkten niedergemacht und ersetzt wird.⁷⁵⁹

In Kapitel IV von *GdS* vollzieht Debord einen Perspektivenwechsel, wie er auch für Vaneigems *Handbuch* und Kháyatis Text *Über das Elend im Studentenmilieu* stilprägend ist.⁷⁶⁰ Im Zentrum seiner Abhandlung steht nun nicht mehr die Kritik an der Rolle des passiven Konsumenten, sondern das Proletariat als Subjekt der Geschichte.

⁷⁵⁶ Vgl. hierzu "Der Explosionspunkt der Ideologie in China" in: *i.s. Nr. 11*: Abb. S. 249.

⁷⁵⁷ Vgl. *i.s. Nr. 11*: 249.

⁷⁵⁸ Vgl. Debord. *GdS*: 53 (These 66).

⁷⁵⁹ Vgl. Debord. *GdS*: 56 (These 70).

⁷⁶⁰ 1966, zum Zeitpunkt der Abfassung der Broschüre hatte Debord vermutlich bereits ein fertiges Konzept zur Dramaturgie seiner Thesensammlung. Die Situationisten bemühten sich um eine formale Komplementarität ihrer Texte, welche die jeweils neueste Arbeit in den vorherigen Ausführungen wiedererkennen und somit konzipie einordnen lässt.

Durch die Umkehrung der Perspektive wird die Essenz der Analyse als parteiübergreifende Reflexion des antagonistischen Kampfes der beiden revolutionären Klassen - Proletariat und Bourgeoisie - vor dem Hintergrund der sich spektakularisierenden Gesellschaften greifbar. Dieser Prozess ist durch den Interessenkonflikt im bürgerlichen Zeitalter erst so richtig in Schwung gekommen. These 80 qualifiziert das Projekt von Marx, welches das Begreifen der gesellschaftlichen Kräfte in den Fokus rückt, als das einer "bewußten Geschichte".⁷⁶¹ Ausgehend von der Annahme, dass die revolutionären Massen die größte Produktivkraft in der Geschichte sind, beziffert Debord den Mangel in der Marxschen Theorie als den inkonsequenten revolutionären Kampf seiner Epoche.⁷⁶² Angesichts der historischen Tatsache, dass die Bourgeoisie, jene Klasse der sich entwickelnden Wirtschaft, die einzige revolutionäre Klasse ist, die jemals gesiegt hat, fordert Debord vom Proletariat zur Klasse des Bewusstseins zu reifen. Im Verlauf des geschichtlichen Kampfes selbst, den Debord in seiner Tendenz zur Bürokratisierung und zur totalitären Schreckensherrschaft des Stalinismus und des Faschismus nachzeichnet,⁷⁶³ soll die Verschmelzung des Erkennens mit dem Handeln endlich verwirklicht werden.

Die Herausbildung der proletarischen Klasse als Subjekt ist die Organisation der revolutionären Kämpfe und die Organisation der Gesellschaft im *revolutionären Augenblick*: hier müssen *die praktischen Bedingungen des Bewußtseins* vorhanden sein, in denen sich die Theorie der Praxis bestätigt, indem sie zu praktischer Theorie wird.⁷⁶⁴

Der Begriff der 'Zeit' - die Wissenschaft ihrer Beherrschung angesichts der Flüchtigkeit günstiger historischer Konstellationen - ist der Dreh- und Angelpunkt des historischen Projekts, in welchem Debord die S.I. verortet. Das entsprechende Kapitel "Zeit und Geschichte" wird mit einem Zitat aus Shakespeares Drama *Henry IV* eingeleitet, das auf Fortsetzung einer begonnenen Unternehmung drängt: "Oh, edle Herrn, des Lebens Zeit ist kurz: Wir treten Kön'ge nieder, wenn wir leben."⁷⁶⁵ In diesem fünften Kapitel reflektiert Debord die qualitative Veränderung der Kategorie der Zeit in der Geschichte.

Der Übergang vom Nomadentum zur sesshaften Landwirtschaft bezeichnet mit dem Ende der inhaltlosen trägen Freiheit den Beginn der zyklischen Zeit, welche die Arbeit des Menschen an die jahreszeitlichen Abläufe der Natur bindet. Die Schrift entwickelt sich zu einem Bewusstseinsmedium des Menschen, das nicht mehr nur auf der unmittelbaren Beziehung

⁷⁶¹ Debord. *GdS*: 65 (These 80).

⁷⁶² Vgl. Debord. *GdS*: 70 (These 85).

⁷⁶³ Vgl. Debord. *GdS*: 91 - 95 (These 107 - These 109).

⁷⁶⁴ *GdS*: 74 (These 90).

⁷⁶⁵ *GdS*: 109.

zwischen den Lebenden basiert, sondern zu einem unpersönlichen Gedächtnis der Verwaltung des Staates in einer in Klassen von Besitzenden und Besitzlosen getrennten Gesellschaft wird.⁷⁶⁶ Das Nachdenken über die Geschichte ist somit nicht vom Nachdenken über die Macht zu trennen. Mit dem Aufkommen der monotheistischen Religionen werden die halbgeschichtlichen Religionen des Mittelmeerraumes und des Römischen Weltreichs durch einen Kompromiss zwischen Mythos und Geschichte überwunden, in welchem die Zeit völlig auf ein einziges finales Ereignis orientiert ist: das nahe Reich Gottes.⁷⁶⁷ Debord sieht die unvollendete mythische Welt des Mittelalters als den Moment, da die zyklische Zeit vollends von der Geschichte zerstört wird. Das Leben wird in der Aufeinanderfolge der Lebensalter als eine Reise angesehen; als irreversibler Durchgang durch eine Welt, deren Sinn jenseitig liegt. Die zyklische Zeit wird von der Geschichte zerstört. Der Pilger tritt aus der zyklischen Zeit heraus um tatsächlich dieser Reisende zu sein.⁷⁶⁸ Im Leben Debords wird der Muschelbruder, wie man ihn im dritten Kapitel der *Mémoires* (M 34) neben dem verschlungenen Plan eines frühen Londoner U-Bahn-Netzes wandeln sieht, zu einer villonschen Identifikationsfigur seiner eigenen Passage durch ziemlich kurze Zeiteinheiten. In einem säkularisierten Zeitalter assoziiert man angesichts der Entwendung dieser exemplarischen Reisefigur mit ihr die Umtriebigkeit des Revolutionärs, welcher sich ausserhalb der Regeln der falschen Pseudogemeinschaft bewegt, die ihm die Fesseln einer bürgerlichen Existenz anlegen möchte. Mit dem Aufkommen der Bourgeoisie, das historisch gekoppelt ist an die sprunghafte Entwicklung der Technik in der Epoche der Industriellen Revolution, ist die Arbeit zu einem Faktor geworden, der die geschichtlichen Bedingungen verändert. Die Entfesselung der Produktivkräfte durch die qualitative Veränderung der Arbeit ermöglicht den Sieg der Waren produzierenden- und der Kapital akkumulierenden Bourgeoisie. Der Erfolg der Bourgeoisie stellt sich für Debord dar als der Sieg der zutiefst geschichtlichen Zeit. Geschichte, welche bis dahin in der Form von Chroniken als die alleinige Bewegung von Individuen der herrschenden Klasse und in der Abfolge von Ereignissen geschrieben wurde, "wird nunmehr als die *allgemeine Bewegung* begriffen, und in dieser rücksichtslosen Bewegung werden die Individuen aufgeopfert".⁷⁶⁹

Debords Text lässt sich anhand des parallelen Erzählstrangs, wie ihn die Abfolge der den Kapiteln vorangestellten Zitate hervorragender Denker der Neuzeit - beginnend mit Feuerbach und mit einem Zitat Hegels endend - darstellt, als Abgesang auf die Qualität der verlorenen

⁷⁶⁶ Vgl. *GdS*: 115 - 116 (These 131).

⁷⁶⁷ Vgl. *GdS*: 119 - 120 (These 136).

⁷⁶⁸ *GdS*: 121 (These 137).

⁷⁶⁹ *GdS*: 126 (These 141).

zyklischen Zeit lesen. "Mit der Entwicklung des Kapitalismus wird die irreversible Zeit *weltweit vereinheitlicht*. [...] Die vereinheitlichte irreversible Zeit ist die Zeit des *Weltmarktes* und folglich die des *Weltspektakels*."⁷⁷⁰

Jene durch das Diktat der Industrie veränderte Zeit nennt Debord die "pseudozyklische Zeit", die sich auf die Überreste der zyklischen Zeit stürzt und aus ihnen zugleich neue einander homologe Konstruktionen herstellt: den Tag und die Nacht, die wöchentliche Arbeit und Ruhe und die Wiederkehr der Ferienzeiten. Die pseudozyklische Zeit ist die Zeit des Konsums des modernen wirtschaftlichen Lebens, in der das täglich Erlebte der in der entfremdeten Arbeit entwickelten Pseudonatur unterworfen bleibt. So finde diese Zeit den alten zyklischen Rhythmus wieder, welcher das Überleben in den vorindustriellen Gesellschaften regelte. In seinem fortgeschrittenen Stadium gelangt der konzentrierte Kapitalismus immer mehr zum Verkauf von komplett ausgestatteten Zeitblöcken, die eine bestimmte Anzahl verschiedener Waren in sich integrieren. So tauchen unter der konzentrierten Zahlungsform "alles inbegriffen" zum Beispiel die Pseudoreisen der Ferien und das Abonnement auf den kulturellen Konsum auf.⁷⁷¹

Diese Art spektakulärer Waren ist nur deshalb im Umlauf, weil die entsprechenden Realitäten immer knapper werden. Die konsumierbare pseudozyklische Zeit ist die spektakuläre Zeit; als Zeit des Konsums der Bilder zugleich das Bild des Konsums der Zeit. Die Zeit des Bilderkonsums ist das Feld, auf dem die Instrumente des Spektakels ihre volle Wirkung ausüben. Das gesellschaftlich mittlerweile akzeptierte Bild des Konsums der Zeit wird ausschließlich von den Momenten der Freizeit und der Ferienzeit beherrscht, die ausdrücklich als die Momente des wirklichen Lebens ausgegeben werden, auf deren zyklische Wiederkehr es einzig zu warten lohnt. "Was als das wirkliche Leben vorgestellt wurde, erweist sich lediglich als das Leben, das noch *wirklicher spektakulär* ist."⁷⁷²

In einer Epoche, die sich durch die Erosion von Gemeinschaft und das Fehlen von Erinnerung stiftenden Festen charakterisieren lässt, bringen die vulgarisierten Pseudofeste, die Debord als Parodien des Dialogs und der Gabe bezeichnet, welche lediglich die wirtschaftliche Mehrausgabe anregen, "nur die stets durch das Versprechen einer neuen Enttäuschung kompensierte Enttäuschung wieder".⁷⁷³ Jörn Etzold fasst das in seiner Debord-Studie so

⁷⁷⁰ GdS: 128 (These 145).

⁷⁷¹ Vgl. zu diesem Zusammenhang: GdS: 133 - 142 (Kapitel VI "Die spektakuläre Zeit" These 147 - 164).

⁷⁷² GdS: 135 - 136 (These 153). Diese Inversion liest sich wie die Theoretisierung des aus der Sicht der Situationisten zynischen Werbetextes für eine Handfilmkamera aus dem Sommer 1967: "J'aime ma caméra parce que j'aime vivre, j'enregistre les meilleurs moments de l'existence, je les ressuscite à ma volonté dans tout leur éclat" In: *i.s. Nr. 11 Oktober 1967*: 308.

⁷⁷³ GdS: 137 (These 154).

zusammen, dass der Mensch, der nurnmehr Zuschauer ist, nicht lebt sondern überlebt. „Denn in der pseudo-zyklischen Zeit, die er betrachtet und konsumiert, sind Leben und Tod in einer unendlichen Reihe von Wiederholungen assimiliert und somit zum Verschwinden gebracht worden.“⁷⁷⁴

Adorno und Horkheimer begreifen in ihrem Kulturindustrie-Aufsatz das Amusement als Verlängerung der Arbeit im Spätkapitalismus.

Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgeleisen sich bewegt. Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: [...] Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden.⁷⁷⁵

Eine zentrale These in *GdS* erinnert frappierend an das geflügelte Wort Adornos, wie sie jedes einzelne Beispiel, das er auch in den *Minima Moralia* für die Mechanismen der Kulturindustrie gibt, durchdringt. „Es gibt kein richtiges Leben im Falschen.“ Die Sentenz handelt von der Unbehausheit des modernen Menschen. "Das Spektakel als gegenwärtige gesellschaftliche Organisation der Lähmung von Geschichte und Gedächtnis, des Verzichts auf die Geschichte, der auf der Grundlage der geschichtlichen Zeit fußt, ist *das falsche Bewußtsein der Zeit*."⁷⁷⁶

An der Art der logischen Folgerungen Debords, die an vielen Stellen aphoristisch zugespitzt sind, wird anschaulich, dass es sich bei *GdS* keineswegs um ein rein theoretisches Instrumentarium handelt. Primäres Ziel der Abhandlung ist nicht der bloße Erkenntnisgewinn über die depravierte Qualität des gegenwärtigen Lebens. Drängt sich der Vergleich des Terminus "Spektakel" mit Horkheimers und Adornos Begriff der "Kulturindustrie", den sie in ihrem gemeinsamen Aufsatz von 1944 entwickeln, durchaus auf, so ist doch die Stellung, welche Debord mit seiner 23 Jahre späteren Thesensammlung bezieht, im Vergleich mit der Theorie der beiden deutschen Philosophen, fundamental strategisch. Die Nähe zu einem kathartischen Moment der Geschichte, welcher auf den dramatischen Höhepunkt einer konstruierten Situation hinausläuft, wird erfahrbar und fühlbar gemacht durch die abermalige Versammlung jener Personage, die Debord bereits im letzten Kapitel der *Mémoires* um eine Tafelrunde versammelte.⁷⁷⁷ In den vorangestellten Zitaten der letzten drei Kapitel von *GdS*

⁷⁷⁴ Etzold. *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*: 50.

⁷⁷⁵ Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.. "Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug". In: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.. Fischer Verlag, 1988: 145.

⁷⁷⁶ *GdS*: 139 (These 158).

⁷⁷⁷ Vgl. Debord. *Mémoires*: M 43. Ziehe zum Zusammenhang das Kapitel II dieser Studie heran.

beruft sich Debord auf Machiavellis machtsstrategisches Traktat *Der Fürst* und Hegels *Phänomenologie des Geistes* um vom eigenen Selbstbewusstsein zu kündigen, das sich in der Konfrontation mit der sich spektakularisierenden Gesellschaft ausbildete. Marx ist in seiner Korrespondenz mit Ruge präsent, die übrigens auch in *Über das Elend im Studentenmilieu* paraphrasiert wird. Im Bezug auf Machiavelli spricht Debord von den Kräften des Spektakels in der Rolle eines umsichtigen Usurpators.

‘Und wer Herr einer bisher freien Stadt wird und sie nicht vernichtet, mag darauf gefaßt sein, von ihr vernichtet zu werden. [...] Was für Maßregeln und Verkehungen auch der Eroberer trifft: wenn er die Einwohner nicht auseinanderreißt und zerstreut, vergessen sie ihre Freiheit und Verfassung nie [...]’⁷⁷⁸

Debords Rede davon, sich des Traums von einer Zeit, den die Welt schon besitzt, bewusst zu werden um sie wirklich zu erleben, wirkt eingangs des Kapitels über "Die Raumordnung" wie ein verbaler Fehdehandschuh den der Wahl-Pariser den so wenig greifbaren Mächten des Spektakels vor die Füße wirft. An dieser Stelle des Buchs fließen die Erfahrungen der Umherschweifexperimente und des Unitären Urbanismus ein. Die kapitalistische Produktion hat den Raum vereinheitlicht. Die Akkumulation der für den abstrakten Raum des Marktes seriell produzierten Waren hat in der Durchbrechung aller regionalen Schranken längst begonnen, die Autonomie und die Qualität der Orte aufzulösen. Debord denunziert den ‚offiziellen‘ Urbanismus als Werkzeug zur Inbesitznahme der natürlichen und menschlichen Umwelt durch den Kapitalismus. Indem diese Wirtschaftsform "sich logisch zur absoluten Herrschaft entwickelt", kann und muss sie "jetzt das Ganze des Raums als sein *eigenes Dekor* umarbeiten".⁷⁷⁹ Alle Bemühungen der etablierten Kräfte seit den Französischen Revolutionen, die Mittel zur Aufrechterhaltung der Ordnung in den Straßen zu vermehren, gipfeln in der schließlichen Abschaffung der Straße. Als Gewährsmann führt Debord den literarisch gebildeten amerikanischen Stadthistoriker Lewis Mumford an, der im Zeitalter der Massenkommunikationsmittel die Isolierung der Bevölkerung als das wirksamste Mittel zu ihrer Kontrolle erfasst.⁷⁸⁰

"Die Integration in das System muß sich der isolierten Individuen als *gemeinsam isolierter* Individuen wieder bemächtigen: sowohl die Betriebe als auch die Kulturzentren, die

⁷⁷⁸ GdS: 142. Zitat aus Machiavellis *Der Fürst*.

⁷⁷⁹ GdS: 146 (These 169).

⁷⁸⁰ Vgl. GdS: 147 - 148 (These 172). Mumford (1895 - 1990), der bereits in den 1920er Jahren bahnbrechende Werke zur Literatur- und Architekturgeschichte, u.a. zu Herman Melville, verfasst hatte, legte 1961 mit *The City in History* sein wohl bedeutendstes und in viele Sprachen übersetztes Werk vor.

Feriendörfer und die großen Wohnsiedlungen sind speziell für die Ziele dieser Pseudogemeinschaft organisiert."⁷⁸¹

Gegenwärtig sieht Debord den Moment der Selbstzerstörung des städtischen Milieus im Vollzug, dessen beispielhaft angeführte Symptome eine Zersplitterung der Städte auf das Land, sowie eine Reorganisation des städtischen Gefüges rund um die Distributionsfabriken der riesigen Supermärkte sind.⁷⁸²

Zu betrauern ist die Lähmung der gesamten geschichtlichen Entwicklung zugunsten der alleinigen Fortsetzung der selbständigen Bewegung der Wirtschaft. Unter dieser Bewegung brechen der städtische und der ländliche Raum gleichermaßen zusammen. Debords Argumentation versammelt Erkenntnisse der Stadtgeschichtsschreibung, der soziologischen Forschung und der Poetik der Großstadt hinter seinen Thesen. Die Weltgeschichte sei in dem entscheidenden Moment des Sieges der Stadt über das Land mündig geworden. "Die Stadt ist das *Milieu der Geschichte* weil sie die das geschichtliche Unternehmen ermöglichende Konzentration der gesellschaftlichen Macht sowie das Bewußtsein der Vergangenheit ist."⁷⁸³ Jene Urbanismus genannte Tendenz zur Liquidierung der Stadt aber "baut ein neues *Pseudo-Land* auf, in dem die natürlichen Beziehungen des alten Landes genauso wie die direkten und direkt in Frage gestellten gesellschaftlichen Beziehungen der geschichtlichen Stadt verlorengegangen sind".⁷⁸⁴ Hier wird die Tradition einer Historiographie deutlich, welche die Zerstreuung der Bevölkerung über den Raum als Hinderungsgrund interpretiert, sich als schöpferische geschichtliche Macht zu behaupten. Allerdings habe gegenwärtig die natürliche Unwissenheit eines in der Geschichte von Zeit zu Zeit aufständischen Bauerntums dem organisierten Spektakel des Irrtums Platz gemacht. Die Trabantenstädte der technologischen Pseudo-Bauernschaft verkünden mit ihren architektonischen Formen das Motto einer geschichtslosen Zeit, in der nie etwas geschehen wird, so wie dort nie etwas geschah.⁷⁸⁵

Hier wird das dystopische Szenario einer zum Erliegen gekommenen Geschichte konstruiert. Umso wirksamer erscheint vor dieser Folie die Beschwörung der proletarischen Revolution zu sein, welche eine Bedrohung für diese vor sich hin dämmernde Welt darstellt. Verstanden als Kritik der menschlichen Geographie stelle sich mit der Revolution die Aufgabe, wie die Autonomie des Ortes wiedergefunden werden könne, ohne eine ausschließliche Bindung an den Boden wiedereinzuführen.

⁷⁸¹ *GdS*: 148 (These 172).

⁷⁸² Vgl. *GdS*: 149 (These 174).

⁷⁸³ *GdS*: 151. These 176 nimmt deutliche Anleihen bei Karl Marx.

⁷⁸⁴ *GdS*: 151 (These 177).

⁷⁸⁵ Vgl. *GdS*: 152 (These 177). Vgl. dazu auch das frühere Unterkapitel dieser Studie zu Lefebvre und zum Phänomen der neuen Städte in Frankreich.

Die Hellsichtigkeit der polemisch durchwirkten Analyse Debords wechselt abrupt mit dunklen Forderungen an eine Zukunft des Urbanismus, welche vorsehen den Raum nach den Bedürfnissen der Macht der Arbeiterräte, das heißt der Vertreter einer "*anti-staatlichen Diktatur* des Proletariats"⁷⁸⁶ wiederaufzubauen. Wichtiger als die realpolitische Machbarkeit scheint im Veröffentlichungsjahr der Schrift möglicherweise der rhetorische Effekt einer solchen Formel gewesen zu sein. Er resultierte darin, die alte Faszination und die Angst vor einer revolutionären Bewegung zu schüren, die sich in die Lage versetzen könnte, eine autonome Selbstverwaltung etwa nach dem Vorbild der Pariser Kommune zu errichten.⁷⁸⁷

Ein altes Gespenst soll wieder in Europa umgehen. Die Idee einer neo-proletarischen Bewegung, mit der 1967/1968 die S.I. assoziiert werden muss, sieht auch die Selbstabschaffung der Kultur als getrennter Sphäre vor. Für Debord ist die Kultur ein Ort der Suche nach der verlorenen Einheit.⁷⁸⁸ Ihr inneres Entwicklungsprinzip ist der Kampf zwischen Tradition und Neuerung. Zwar sei die Kultur aus der Geschichte entstanden, welche die Lebensweise der alten Welt aufgelöst habe, als getrennte Sphäre stehe aber nun das Ende der Geschichte der Kultur bevor. Die entgegengesetzten Pole in diesem Finale, so orakelt Debord, sind einerseits das Projekt der Aufhebung der Kultur in einer totalen Geschichte, wie es die S.I. fordert, andererseits die "Organisation ihrer Beibehaltung als totem Gegenstand in der spektakulären Kontemplation. Die eine dieser Bewegungen hat ihr Schicksal mit der gesellschaftlichen Kritik, die andere das ihre mit der Verteidigung der Klassenherrschaft verknüpft".⁷⁸⁹

Im neunten und letzten Kapitel warnt Debord eindringlich vor der Gefahr, der "totalen Ideologie" des Spektakels zu verfallen, welche die "Geschichte der Ideologien" beendet habe. Die Grenzen zwischen dem Wahren und Falschen verwischen sich durch die umfassende Verdrängung jeder erlebten Wahrheit unter der von der Organisation des Scheins gewährleisteten reellen Präsenz der Falschheit. Im Zentrum der Kommunikation des Spektakels stehen die Anerkennung und der Konsum der Waren. Das pathologische Bedürfnis des Spektakelkritikers, sich als solcher in seiner Warenförmigkeit zur Schau zu stellen, bedarf jedenfalls der kritischen Aufmerksamkeit. Jenes Verlangen, sich selbst als Star der Bewegung zu sehen und zu erleben, kompensiere nur das quälende Gefühl am Rande des Lebens zu stehen. Könne die Logik dieses falschen Bewusstseins nicht selbst erkannt werden, so müsse die wahre Kritik "praktisch unter den unversöhnlichen Feinden des Spektakels kämpfen und gelten lassen,

⁷⁸⁶ *GdS*: 153 (These 179)

⁷⁸⁷ Auch die Rückkehr der „Kolonie Durruti“ steckt in dieser Passage unterschwellig mit drin. Der Titel der Straßburger Wandzeitung 1966 drohte damit.

⁷⁸⁸ Vgl. *GdS*: 158 (These 180).

⁷⁸⁹ *GdS*: 159 (These 184).

dort abwesend zu sein, wo diese abwesend sind".⁷⁹⁰ Man darf sich nicht den "Kompromittierungen des Reformismus" oder der "gemeinsamen Aktion pseudorevolutionärer Trümmerhaufen" ergeben, nur um eine sofortige Wirksamkeit zu erzielen, welche die Gesetze des herrschenden spektakulären Denkens, den "ausschließlichen Gesichtspunkt der *Aktualität*", anerkennt. "Die über das Spektakel hinausgehende Kritik muß vielmehr *zu warten verstehen*."⁷⁹¹

Debords (überraschende?) Mahnung zur Geduld, mit der sein Buch endet, ist keine vorausseilende Entschuldigung für handlungspraktische Abstinenz.⁷⁹² Allerdings gilt es naiv-utopische Hoffnungen an eine schnell zu vollziehende Revolution bereits im Vorfeld zu desillusionieren. Das historische Wissen um etwaige Ungleichzeitigkeiten zwischen einer fortgeschrittenen Revolutionstheorie und einer Praxis, die nicht Schritt zu halten vermag, kennzeichnet die nichtsdestoweniger avantgardistische Haltung Debords. Im Auge behält er auch die umgekehrte Möglichkeit einer gegenüber den Phänomenen revolutionärer Praxis rückständigen Theoriebildung. Dies lehrte die Geschichte der eigenen Organisation.

GdS präsentiert sich nicht als Rezeptbuch für die Revolte. Das Buch ist ein Trojanisches Pferd – ein irritierendes Geschenk in dessen dunklem Bauch es rumort (in dem auch leise gelacht werden darf). Der listige Appell des Textes wendet sich an die aktive Gelassenheit des wahren Revolutionärs ob der Dinge, die unweigerlich auf ihn zukommen werden. Vor dem Ausbruch des Chaos in Frankreich handelte es sich um einen Ordnungsruf, dem Debord - diszipliniert wie er war - in erster Linie selbst Folge leisten sollte.

2. Der Verlauf der Mai-Revolte: Eine Version der ‚offiziellen‘ Geschichtsschreibung

Im April 1968 zirkulierte in den Reihen der S.I. wieder mal ein internes Dokument Debords, das die Mitglieder in 15 Stichpunkten auf eine neue Phase vorbereitete. Argumentativ trennt das Papier "Die Frage der Organisation der S.I."⁷⁹³ die Geschichte der Gruppierung in drei markante "Epochen".⁷⁹⁴ Einer ersten Phase entspricht die Zeitspanne von der Gründung der S.I. bis zur Überwindung der Kunst in den eigenen Reihen. Phase Zwei umfasst die Entwicklung einer kritischen Theorie der spektakulären Gesellschaft, wie sie mit den Büchern Vaneigems und Debords ab 1967 vorliegt. Die dritte und letzte Periode steht mit der Formation eines genuin

⁷⁹⁰ *GdS*: 186 (These 220).

⁷⁹¹ *GdS*: 186 (These 220).

⁷⁹² Vgl. Baumeister. *Situationistische Revolutionstheorie*: 157.

⁷⁹³ Abgedruckt im Dokumenten-Anhang von *i.s.* Nr. 12 - September 1969: 461 - 463.

⁷⁹⁴ Vgl. *i.s.* Nr. 12: 461.

revolutionären Moments unmittelbar bevor. Debord wählte sich und die Seinen jetzt auf Tuchfühlung mit unwälzenden Ereignissen, die jede Rückkehr unmöglich machen sollten. Vorrangig machte er sich um die Kohärenz des Zusammenhangs seiner bisher formulierten geschichtstheoretischen Thesen bemüht, die sich durch die egalitäre Beteiligung eines jeden Mitglieds der S.I. an der Gesamtheit einer konzertierten Praxis beweisen mussten. Der Vordenker diktierte seiner Gefolgschaft, dass es in Anbetracht der schwierigen historischen Herausforderung vor der die S.I. nun stand, jederzeit wieder interne Krisen und Ausschlüsse geben könnte. Eine solche Praxis verstünde sich als Antwort auf den objektiven Druck, der durch die bestehenden Bedingungen auf die Organisation ausgeübt würde. Durch die mögliche Entwicklung verschiedener Tendenzen in taktischen Fragen, wie denn in den zukünftigen Konflikten vorzugehen sei, sollte die allgemeine Basis der S.I. allerdings nicht in Frage gestellt werden. Vor dem Hintergrund der sich überschlagenden Mikroereignisse in einer Periode, die retrospektiv als Vormai bezeichnet werden kann, waren die denkbaren Alternativen der zukünftigen Existenz der S.I. der Beweis ihrer Wirksamkeit in einer erweiterten Entwicklungsstufe revolutionärer Aktivität oder das Verschwinden der Gruppierung.⁷⁹⁵

Kurz nach dem Jahreswechsel schien es in Frankreich im Frühjahr 1968 nur wenige Anzeichen zu geben, dass sich ein Sturm des Aufbegehrens zusammenbraute.⁷⁹⁶ De Gaulle stand an der Spitze einer sattelfesten Regierung, deren Autorität im politischen Mainstream unangefochten war. Das gesamte Land befand sich seit mehreren Jahren in einer Phase wirtschaftlicher Prosperität, welche die auftretenden außen- und innenpolitischen Konflikte zu überdecken half. So konnten auch Studentenunruhen wie in Straßburg 1966 von den kritisierten politischen Mächten und Institutionen öffentlich noch als Verwirrungen einer materiell verwöhnten und gelangweilten Jugend heruntergespielt werden.

Schenkt man dagegen der Darstellung der S.I. Glauben, so waren die Anzeichen einer bevorstehenden Erschütterung der gesamten französischen Gesellschaft jenen nur allzu ersichtlich, die es verstanden, den bislang nur punktuell aufflackernden Protest vor dem Hintergrund einer internationalen Krisenhaftigkeit zu lesen. Die sogenannte alte Welt, sowohl der bürokratische Kommunismus, als auch das diffus spektakuläre kapitalistische System, schien an den vielen Fronten, die sich plötzlich und in rascher Folge auftaten, in die Defensive

⁷⁹⁵ Vgl. Debord. "Die Frage der Organisation für die S.I.". In: *i.s. Nr. 12*: 461.

⁷⁹⁶ Einige Interpreten der innenpolitischen Lage in Frankreich sprechen gar von einem Gefühl der Langeweile, die sich breitmachte. Verglichen mit der Protestkette in den Vereinigten Staaten oder der BRD hatte der Protest in Frankreich noch keine radikalen Formen und Ausmaße angenommen. Vgl. Dazu u.a. die von Regina Lange zusammengestellte Chronologie des Protests in: Syring, Marie Luise (Hg.). *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Köln. DuMont. 1990: 217 - 235.

geraten zu sein. Anfang 1968 wurde Alexander Dubček Staatspräsident des Warschauer-Pakt-Staates Tschechoslowakei. Sein Reformkurs stieß auf den sofortigen Widerstand der Machthaber in der Sowjetunion. Wie schon in Ost-Berlin 1953 und in Budapest 1956, rollten erneut sowjetische Panzerverbände in ein sogenanntes Bruderland ein. Infolge der Tet-Offensive in Süd-Vietnam erklärten sich die USA bereit, erste Friedensgespräche im Vietnam-Krieg aufzunehmen. Die dann allerdings nochmals gesteigerte militärische Präsenz von über 500.000 Soldaten in Südostasien und das Massaker von My Lai sprachen dieser Initiative Hohn. Rassenunruhen, wie sie erstmals in solcher Härte in Watts stattgefunden hatten, eskalierten nach der Ermordung von Martin Luther King am 4. April 1968 zu bürgerkriegsähnlichen Kämpfen in den Schwarzenghettos nordamerikanischer Großstädte. Antiamerikanische Demonstrationen in Japan und in Deutschland entluden sich in Spiralen der Gewalt, die sich gegen staatliche Institutionen und Symbole der westlichen Konsumkultur richteten. Das Attentat eines verwirrten Einzeltäters auf den Studentenführer Rudi Dutschke - Folge einer Hetzkampagne der Springer-Presse gegen den vermeintlichen Staatsfeind Nr. 1 - scheiterte ebenfalls Anfang April nur knapp. Der Vorfall trug allerdings zu einer weiteren Verhärtung der Gegensätze zwischen den radikalen Studenten und den Organen des Staates bei.⁷⁹⁷

In Frankreich geriet ein lokaler Streit zwischen den Studenten und dem Personal einer Universität vor den Toren von Paris zum Katalysator einer Revolte, in deren schnellen Verlauf die Machtapparate des Staates und seine Volkswirtschaft an den Rand der Handlungsunfähigkeit und der Auflösung getrieben wurden. Die Geschichte des Mai 68 kennzeichnet sich aber, zieht man den Vergleich mit anderen europäischen Staaten wie Italien oder der Bundesrepublik Deutschland, ebenso durch die rasche Wiederherstellung des politischen Status quo im unmittelbaren Anschluss an den kurzen und heftigen Aufruhr sowie den landesweiten wilden Generalstreik.⁷⁹⁸

Aus der Perspektive der S.I. ließen sich die Ereignisse, deren Vorlauf in Straßburg Gegenstand des letzten Kapitels war, als *ihre* historische Stunde darstellen. Das Gesamtphänomen Mai 68

⁷⁹⁷ Alle Beispiele vgl. Syring, Marie Luise: 223 - 235. Unter den enzyklopädischen Versuchen, die Interdependenzen der Ereignisse im gesellschaftlich-kulturellen Gesamtzusammenhang dokumentarisch zu belegen, stechen einige Textsammlungen und Ausstellungskataloge aufgrund der auf diese Arbeit verwandten Akribie hervor. Stellvertretend seien hier genannt: Syring, Marie Luise (Hg.). *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Katalog d. Ausstellung Städtische Kunst halle Düsseldorf, 27.5. - 8.7.1990*. Köln. Dumont, 1990. Eines der letzten aufsehenerregenden Beispiele in Deutschland war die RAF-Ausstellung in den Kunstwerken Berlin 2005.

⁷⁹⁸ Im letzten Moment, als Streiks das Land lahmlegten, schreckte die Mehrheit der Franzosen davor zurück, das Land im revolutionären Chaos versinken zu lassen. De Gaulles Ankündigung von Neuwahlen habe wie die Befreiung von einem Albtraum gewirkt. Vgl. Hinrichs, Ernst (Hg.). *Kleine Geschichte Frankreichs*. Stuttgart, Reclam Verlag, 2003: 440.

war der förmlich herbeibeschworene Moment, da die avantgardistische Theorie der S.I. endlich ihre Relevanz in der Praxis der Revolutionierung des Alltagslebens beweisen sollte und konnte. In einem tagelangen Festival der Subjektivität erneuerten sich die Freiheitsmythen einer Nation, deren historisches Selbstverständnis sich beträchtlich aus den Revolutionen seit 1789 speiste und immer noch davon zehrt. Für Debord bedeuteten die Mai-Ereignisse den Augenblick der größten Nähe zu einem historischen Erfolg, welcher, wie seine Analyse der Ereignisse verdeutlicht, nicht mit einem persönlichen Triumph verwechselt werden durfte.

Der größte Generalstreik, der jemals die Wirtschaft eines hochindustrialisierten Landes zum Stillstand gebracht hat und der erste wilde Generalstreik der Geschichte; die revolutionären Besetzungen und Entwürfe direkter Demokratie; die immer stärkere Auflösung der Staatsmacht fast zwei Wochen lang; die Bestätigung der gesamten revolutionären Theorie unserer Zeit und sogar hier und da der Beginn ihrer teilweisen Verwirklichung; das wichtigste Experiment der modernen proletarischen Bewegung, die zur Zeit in allen Ländern ihre vollendete Form herausbildet, und das Modell, das sie künftig überwinden muss – das war im wesentlichen die französische Bewegung des Mai 68, das war bereits ihr Sieg.⁷⁹⁹

Der Feind, gleich wie massiert seine Kräfte auch sind, wird mit einem einzigen Schlag ins Gravitätszentrum des gesamten Konfliktes getroffen, so die etwas pathetische Beurteilung zu der sich Andrew Hussey ungeachtet der von Debord eingeräumten Schwächen der Bewegung in seiner Biographie hinreißen lässt.⁸⁰⁰

Wie auch immer. In ihren Publikationen hatte die S.I. über 10 Jahre lang die Schwachstellen der spektakulären Gesellschaft ausgekundschaftet, in die Wunden gepiekt und prognostiziert, dass sich eine Rebellion gegen das Spektakel als umfassender kollektiver und spontaner Protest der Menschen gegen die Inhumanität des Lebens auf dem Level einer totalen Zurückweisung eines solch beschränkten Daseins vollziehen würde.

Die Revolte von 1968 begann mit einem kleinen Zwischenfall, der sich auf dem Gelände der Fakultät von Nanterre ereignete; einem gewaltigen funktionalistischen Komplex aus Glas und Stahl, der 1964 als moderne liberalisierte Modelluniversität seine Tore geöffnet hatte. Das erklärte Ziel einer Reform des Hochschulwesens, deren Symbol und Aushängeschild die Architektur von Nanterre sein sollte, war es, im Rahmen einer hochgradig spezialisierten Lehre den Dialog zwischen Lehrkörper und Studenten zu fördern. Mit Beginn des Studienjahres 1967 trat ein Reformplan des Erziehungsministers Christian Fouchet in Kraft. Dieser sah vor, die Effektivität des Studiums zu steigern und somit zahlenmäßig immer mehr Absolventen auf sich

⁷⁹⁹ "Der Beginn einer Epoche" In: *i.s. Nr. 12 – September 1969*: 329.

⁸⁰⁰ Vgl. Hussey. *The Game of War*: 221.

qualitativ verändernde berufliche Anforderungen vorzubereiten. Die expandierende Privatwirtschaft jener Take-off-Jahre verlangte danach, ihre Kader aus Massenausbildungsbetrieben kontinuierlich aufzufrischen.⁸⁰¹

Bereits 1967 war das Gelände in Nanterre, dessen Bebauung sich entgegen den formulierten Ansprüchen und den hochtrabenden Plänen ihres Dekans Pierre Grappin, dem eine Campus-Universität nach amerikanischen Vorbild vorschwebte, als kühl und kommunikationsfeindlich erwies, überfüllt mit etwa 12.000 Studenten. Der größte Teil der Studentenschaft wohnte in den standardisierten, komfortlosen Unterkünften der "Cité Universitaire". Obwohl das Studentendorf nur wenige Kilometer Luftlinie von Paris entfernt lag, schien doch das pulsierende Leben der Metropole für dessen Einwohner unerreichbar zu sein. Dieser Eindruck verschärfte sich noch durch die Lage der universitären Einrichtungen in der Nachbarschaft von Industrianlagen, Wohnblocks und Baracken, in denen die ärmsten Schichten hausten.⁸⁰² Abgesehen von der Anonymität des Lehrbetriebs, welche die liberalen Ziele, mit denen Professoren wie Alain Touraine, Henri Lefebvre und Edgar Morin angetreten waren, konterkarierte, waren die Möglichkeiten einer kreativen Gestaltung des Alltagslebens reduziert auf zwei Kinovorführungen in der Woche, eine Tanzveranstaltung unter ständiger Aufsicht der Universitätsleitung, Tischtennis und Fernsehkonsum.⁸⁰³ Ab März 1967 setzte eine Reihe von studentischen Protestaktionen gegen die starren Regeln auf dem Campus ein. Diese verbanden sich mit den Diskussionen über eine unzulängliche Strukturreform des Bildungssystems, welche neben den neuen Problemen, die eine Massenuniversität aufwarf, auch die studentische Mitbestimmung weitgehend außer Acht gelassen hatte.⁸⁰⁴ In der Nacht vom 21. auf den 22. März verbarrikadierten sich Studenten in einem der Wohnheime von Nanterre um mit dieser Aktion für die Lockerung der Hausordnung zu demonstrieren, die unter anderem eine strikte Trennung von Männer- und Frauenwohntrakten vorsah. Die Universitätsverwaltung reagierte auf diesen Vorfall mit der Androhung von Sanktionen gegen diejenigen unter den Besetzern, welche bereits als politische Aktivisten bekannt waren. Dies hatte zur Folge, dass das Vertrauensverhältnis zwischen den Studierenden und der Verwaltung nachhaltig gestört wurde.⁸⁰⁵ Zu Beginn des Jahres 1968 heizte sich die Atmosphäre an der Hochschule zunehmend

⁸⁰¹ Vgl. Gilcher-Holtey, Ingrid. *"Die Phantasie an die Macht": Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1995: 115 - 116.

⁸⁰² Die neue Verkehrsverbindung per RER befand sich zu dieser Zeit noch im Bau. Die Möglichkeiten aus der beengten Atmosphäre auszubrechen waren so äußerst limitiert. Vgl. Gilcher-Holtey. *"Die Phantasie an die Macht"*: 116. Gleichzeitig schärfte die Situation des krassen Nebeneinanders von Universität und slumartigen Wohnverhältnissen den Blick und das Verständnis für die Situation der Abgehängten in der französischen Gesellschaft.

⁸⁰³ Vgl. Hussey. *The Game of War*: 225.

⁸⁰⁴ Vgl. Gilcher-Holtey: 119.

⁸⁰⁵ Vgl. Gilcher-Holtey: 118 - 119.

auf. Die studentische Vereinigung TSRF⁸⁰⁶, deren Mitglieder die Aktionsformen der Situationisten bewunderten, schürte gezielt den Missmut der Kommilitonen. Schon kurz nach dem Straßburger Skandal wurden in Nanterre Kopien der Agit-Prop-Comics von Bertrand verteilt, welche die Studentenschaft mit phantasievollen Formen des Protestes vertraut- und dafür empfänglich gemacht hatten, für ihre Belange direkt einzutreten. Die Lektüre des Pamphlets von Kháyati schärfte die Sensibilität der Studenten für ihren prekären Status in einer Gesellschaft, die ihrer als willfähige Rädchen im System und weniger als mündige Bürger bedurfte.

Der auslösende Anlass für wirklichen Ärger war schließlich der unangekündigte Besuch des französischen Sport- und Jugendministers Jaques Missoffe auf dem Universitätsgelände am 8. Januar 1968. Nach Jahren der Planung und des Baus wollte er die endlich fertiggestellte Schwimmhalle einweihen. Als die Delegation aus Paris das Hauptgebäude verließ, sah sich der Regierungsvertreter mit einer buhenden Studentenmenge konfrontiert, aus welcher der deutsche Student Daniel Cohn-Bendit keck hervortrat. Cohn-Bendit provozierte den Minister mit der spontanen Frage nach den sexuellen Problemen der Jugend, die anscheinend keine Rolle in den Überlegungen der Bildungspolitik spielte.⁸⁰⁷ Missoffe, der sich überrumpelt fühlte, erwiderte erzürnt, dass er nicht gewillt wäre, diese Probleme mit einem unverschämten Rothaarigen zu diskutieren und fügte hinzu: "Avec la tête que vous avez, vous connaissez sûrement des problèmes de cet ordre. Je ne saurais pas trop vous conseiller de plonger dans la piscine."⁸⁰⁸ Die zynische ministeriale Aufforderung, sich im neu-gekachelten Schwimmbecken abzukühlen, wurde von dem jüdischstämmigen Cohn-Bendit, dessen Eltern im Kindesalter von den Nationalsozialisten deportiert worden waren, als antisemitische Anspielung interpretiert. Der schnell bekannt gewordene Vorfall zog eine Welle der Empörung nach sich als das Direktorium in Nanterre bald darauf Cohn-Bendit mit einem Relegationsverfahren sanktionierte, das für ihn den Ausschluss von der Universität bedeuten konnte.⁸⁰⁹ Betrachtet man die Begebenheit in Relation zur Aktionsstrategie der Situationisten, mit denen Cohn-Bendit anfänglich sogar sympathisierte, so lief der Vorgang durchaus auf die Entstehung einer konstruierten Situation hinaus. Ein kleines Grüppchen von Studenten, die sich "Les Enragés" nannten, verunglimpften das Direktorium der Universität ein Werkzeug der Regierung zu sein. Sie hängten in den Fluren einiger Gebäude in Nanterre Fotos aus, auf denen angeblich Polizisten in Zivil zu sehen waren, welche die Studenten auf Geheiß der Universitätsleitung

⁸⁰⁶ TSRF - Tendance syndicale révolutionnaire fédéraliste.

⁸⁰⁷ Hussey berichtet, dass Missoffe vor nicht allzu langer Zeit ein Dossier über die Jugend herausgegeben hatte, welches die Frage der Sexualität pruden umging. Vgl. Hussey: 226.

⁸⁰⁸ Zitiert nach Gilcher-Holtey: 127.

⁸⁰⁹ Der Minister Missoffe stellte Strafantrag gegen Cohn-Bendit. Vgl. Gilcher-Holtey: 130.

überwachten. So schürten die Enragés erfolgreich die bereits seit der Besetzung des Wohnheims kursierenden Gerüchte, es würden sogenannte ‚schwarze Listen‘ renitenter Studenten angefertigt, die daraufhin in den anstehenden Prüfungen benachteiligt würden. Als Universitätsangestellte die Fotos entfernen wollten, wurden sie daran gehindert. Daraufhin alarmierte der Dekan Grappin die Polizei, welche in Mannschaftsstärke und mit Gummiknüppeln bewaffnet anrückte. In einem mehrstündigen Kampf vertrieben gewaltbereite Studenten die Beamten vom Universitätsgelände. Erstmals wurden bei dieser Gelegenheit Autos angezündet. In den folgenden Tagen berichtete die Pariser Presse über die Vorfälle in Nanterre und verschaffte so den Anliegen der Studenten ein Gewicht in der öffentlichen Diskussion.⁸¹⁰

Die Szene zeigt, wie ein Handlungskontext die individuellen Intentionen der Akteure überformt, wie kontingente Geschehnisse zu einem 'Ereignis' werden, das den Anstoß zu einem Handlungsprozeß gibt, der sich der Absicht der Akteure entzieht, sich gleichsam selbst organisiert. In der konkreten Situation setzt das unkonventionelle, antiautoritäre Handeln einen Mechanismus in Gang, der aus einem situativen Wortwechsel, einer 'kleinen Geschichte', wie der Hauptakteur urteilt, eine politische Angelegenheit macht. Es ist ein Mechanismus, den die Vertreter der Konstruktion von Situationen in ihre Handlungsstrategie einbeziehen.⁸¹¹

Gravierende Sanktionen wurden von Seiten der Universitätsleitung nicht nur gegen Cohn-Bendit eingeleitet. Auch die Studenten René Riesel und Gérard Bigorgne, die sich als Mitglieder der Enragés seit Beginn des Jahres noch mit verschiedenen anderen Störaktionen des Unterrichts- und Universitätsbetriebes hervorgetan hatten, waren von Strafandrohungen betroffen. Die Streiche der jungen Anarchos bezogen ihre Signifikanz vor allem aus dem großspurigen Namen der Gruppierung, welcher direkt auf die "Wütenden" der Schreckensjahre der Französischen Revolution zurückgeht.⁸¹² In Erinnerung an die denunziatorische Phase der Revolution 1793 bis 1794 identifizierten sich die antiautoritären Rabauken in Nanterre mit der Entartung des Terreur unter der Führung von Jacques Roux (1752 – 1794), später von Marx als Vorläufer des Kommunismus geheiligt, die selbst einem Robespierre übersteigert vorkam.⁸¹³ Die Soziologin Ingrid Gilcher-Holtey macht in ihrer Aufarbeitung der Ereignisgeschichte jener Januartage des Jahres 1968 vor allem die Potenzierung des Protestpotentials durch die

⁸¹⁰ Vgl. Hussey: 226.

⁸¹¹ Gilcher-Holtey: 129.

⁸¹² Ein graviertes Porträt zeigt den Wütenden Riesel im Stil der Druckgraphik der 1789er Revolution. Der Untertitel legt ihm folgenden Ausspruch in den Mund: "La Liberté est le crime qui contient tous les crimes". Vgl. Viénet, René. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*. Hamburg. Verlag Lutz Schulenburg, 1977: 38 (Titel der französischen Originalausgabe: Viénet. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris. Gallimard, 1968.

⁸¹³ Vgl. Hinrichs, Ernst (Hg.). *Kleine Geschichte Frankreichs*. Stuttgart. Reclam Verlag, 2003: 265.

unverhältnismäßig harten Sanktionen der Universitätsleitung als Grund dafür aus, dass sich in einem Aufschaukelungskreislauf von Aktion und Reaktion Situationen konstituieren, die jeweils zu neuer Handlungsbereitschaft führen.⁸¹⁴ In Nanterre tritt nach ihrem Dafürhalten erstmals eine selbstinduzierte Handlungsfolge ein, in welcher das Ineinandergreifen der Interpretationen der Trägergruppen und der Reaktionen der Gegner die Handlungssituationen definieren und strukturieren. "Durch Kontingenz von Handlungssituationen, in denen latente Protestbereitschaft in manifesten Protest überführt wird, entsteht eine Handlungskette, die kausal für die Unruhen des Mai 68 ist."⁸¹⁵

Die Enragés, welche mit ihrer Vorgehensweise den Stil der situationistischen Aktionen kopierten und insofern stellvertretend für eine Organisation agierten, die sich, wie zuvor in Straßburg 1966, weitgehend im Hintergrund hielt, propagierten die Praxis der Sabotage. Ungeachtet der Strafandrohungen setzten sie ihre Agitation in der Störung von Vorlesungen, dem Boykott von Prüfungen, der Autoritätenbeschimpfung und der Anfertigung von Graffiti fort. Das Konzept einer beleidigenden Entzauberung vor allem der sogenannten 'modernistischen' Professoren, deren Lehre man in Anlehnung an ein Pamphlet der S.I. direkt in die "Mülleimer der Geschichte"⁸¹⁶ entsorgen wollte, löste auf Seiten der gemäßigten Studenten und der überforderten politisch linken Professoren die erwarteten ablehnenden bis gereizten Reaktionen aus. Edgar Morins erzürnte Entgegnung, er stehe lieber auf der Seite der Mülleimer als der Krematorien, stand in ihrer sich selbst demaskierenden Qualität eines undifferenzierten historischen Urteils der plumpen Reaktion Missoffes auf die Provokation Cohn-Bendits in nichts nach.⁸¹⁷

Die Radikalität ihrer Agitationen und Aufforderungen an die Studenten hatte allerdings zur Folge, dass die Wütenden in Nanterre bald isoliert waren. Die neuformierte "Bewegung des 22.

⁸¹⁴ Der Historiker Wilfried Loth hat dem in seiner flächendeckend vom deutschen Feuilleton besprochenen aktuellen Aufarbeitung der Ereignisgeschichte des Mai 68 *Fast eine Revolution* substanziell wenig hinzuzufügen.

⁸¹⁵ Gilcher-Holtey: 137.

⁸¹⁶ Das Pamphlet diskreditiert vor allem die Professoren Henri Lefebvre und Edgar Morin für ihren opportunistischen Schwenk von einer stalinistischen Linie zu den freiheitlichen Positionen, die sie in der Zeitschrift *Arguments* vertraten. Vgl. "In die Mülleimer der Geschichte" abgedruckt in: *i.s. Nr. 12*: 454 - 455.

⁸¹⁷ In seinem Rückblick auf die Ereignisse von 1968 "Der Beginn einer Epoche" referiert Debord den Wortwechsel, der während einer Vorlesung Morins stattfand. Touraine soll geifernd gebrüllt haben: "Die Anarchisten und noch mehr die Situationisten habe ich jetzt satt! Ich bin immer noch derjenige, der hier zu befehlen hat und sollten Sie es eines Tages sein, so würde ich dort hingehen, wo man weiss, was arbeiten heisst!" Die Widergabe der Dispute zeugt davon, dass Debord den Reaktionen der Feinde der S.I. stets einen großen Teil des Magazins widmete um sie sich selbst in einem möglichst schlechten Licht zeigen zu lassen. Vgl. *i.s. Nr. 12*: 349.

März⁸¹⁸, die sich in Erinnerung an die Besetzung des mehrstöckigen Wohnheims⁸¹⁹ ein Jahr später gründete und zu deren Anführern unter anderem der charismatische Cohn-Bendit gehörte, übernahm erfolgreich die Initiative der Solidarisierung und der Mobilisierung der unterschiedlich politisierten Splittergruppen und studentischen Interessenverbände zu einer anwachsenden Protestbewegung. Die Wütenden hingegen verließen den Campus. Ihre Hinterlassenschaft bestand darin, dass sie die Wände der Gebäude auf dem Uni-Gelände mit Slogans beschrifteten, die wenige Wochen darauf die typische Begleiterscheinung des Aufruhrs in Paris sein sollten. Der Stil des Mai 68 ist hier also bereits gebrauchsfertig in den Worten, die einer Sache zur Existenz verhelfen. Nichts fand statt, ohne vorher gesagt worden zu sein.⁸²⁰ Die gesellschaftlichen Analysen und Zielprojektionen, wie sie von den Zeitschriften *Socialisme ou Barbarie*, *Arguments* und auch von *internationale situationniste* verbreitet wurden, flossen direkt in alternative kulturelle Wertorientierungen und die Entwicklung neuer Aktionsformen ein. Die kognitive Neuorientierung hatte insgesamt einen Vorlauf von über zwei Jahrzehnten gehabt.⁸²¹ Die Geschichte und das Nachleben des Mai 68 sind seitdem auch maßgeblich dadurch geprägt, wer wann versuchte, sich welche Verdienste anzuheften und sie jeweils anderen Trägergruppen oder Protagonisten abspenstig oder madig zu machen. Beziehungsweise davon, sich mit seiner Version der Geschichte in den Vordergrund öffentlicher Wahrnehmung zu drängeln. Fast alles an dieser Geschichte ist vor allem deshalb eitel, weil dem aus einem Kollektiv couragiert hervortretenden Individuum selten zuvor solche mediale Aufmerksamkeit und Möglichkeiten der Selbstbespiegelung zuteilwurden.

Angesichts der eingeschränkten Handlungsfähigkeit der Universitätsführung in Nanterre, die auftretenden Konflikte intern zu regeln und die Sicherheit der eingeschriebenen Studenten zu gewährleisten, schloss Direktor Grappin die Fakultät am 2. Mai 1968 zunächst auf unbestimmte Zeit. In den Tagen zuvor waren Gerüchte laut geworden, dass es auf dem Universitätsgelände anlässlich der von der "Bewegung des 22. März" geplanten "Antiimperialistischen Tage" zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen linken und rechten Studentengruppen kommen könnte.

Mit der Schließung der Fakultät am 2. Mai wäre die bis dahin noch recht schwach organisierte Mobilisierung des Protests mangels Unterstützung durch eine zwischenzeitlich stark

⁸¹⁸ Der Name evoziert die "Bewegung des 26. Juni" des kubanischen Revolutionsführers Fidel Castro. Gilcher-Holtey sieht die Bewegung des 22. März politisch in der Nähe der Ideen, die von "Socialisme ou Barbarie" vertreten wurden. Vgl. 163.

⁸¹⁹ "un symbole phallique intolérable de L'autorité qui nous opprime" wie Gilcher-Holtey zitiert. "*Die Phantasie an die Macht*": 154.

⁸²⁰ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 241.

⁸²¹ Vgl. Wiegink. *Theatralität und öffentlicher Raum*: 119.

geschrumpfte Anzahl von Sympathisanten fast zum Erliegen gekommen. Allerdings sollten sich nur vier Tage später, am Montag den 6. Mai sieben Mitglieder der "Bewegung des 22. März" und ein Mitglied der FER⁸²² wegen Professorenbeleidigung und Behinderung des Lehrbetriebs vor dem zuständigen Disziplinarrat der Sorbonne, zu welcher Nanterre verwaltungstechnisch gehörte, verantworten. Personale Solidarität mit diesen angeklagten Studenten motivierte die folgenden Aktionen und eröffnete eine Chance, den versiegenden Protest von Nanterre nun direkt in die Hauptstadt zu tragen.

Am 3. Mai, einem Freitag, versammelten sich circa 250 Studenten im Innenhof der Sorbonne zu einer Protestkundgebung. Die Veranstaltung drohte ein Misserfolg zu werden. Langeweile machte sich breit. Gegen 15 Uhr brachte die Nachricht, dass sich ein Trupp der 'faschistischen' Studenten-Organisation *Occident* auf dem Vormarsch zur Sorbonne befinde, Bewegung in die Reihen der Studenten. Unter Verwendung des Mobiliars rüsteten sich die mittlerweile kampferprobten linken Studenten in der Sorbonne zur Verteidigung. Die Mitglieder von *Occident* wurden allerdings von der Polizei abgefangen. Den Ordnungskräften gelang es die rechte Formation zu zerstreuen, bevor es zum befürchteten Zusammenstoß kommen konnte. Inzwischen jedoch hatte Jean-Marie Roche, der Rektor der Sorbonne, beschlossen, die Hörsäle räumen und die Fachbereiche schließen zu lassen, weil eine Entladung von Gewalt auf dem Universitätsgelände drohte. Durch diese fragwürdige Entscheidung schwoll die Zahl der Studenten im Innenhof auf etwa das Doppelte an.⁸²³ Statt der erwarteten rechten Schläger drangen nun Hunderte von alarmierten Polizisten auf das Gelände vor. Routinemäßig wollte die Polizei die Identität der Störenfriede unter den Demonstranten feststellen. Zu diesem Zweck wurden die mutmaßlichen Anführer in Polizeiwagen auf das Revier verbracht. Von den umstehenden Studenten wurde die Personenkontrolle als Festnahme interpretiert, die einen Bruch der Zusicherung eines freien Abzugs der Demonstranten darstellte. Der Affront bestand ihrer Ansicht nach darin, mit dem Eingreifen der Polizei eine Universitätsangelegenheit abermals zu einer Frage der inneren Sicherheit gemacht zu haben. Die aufgebrachten Hochschüler richteten ihre Beschimpfungen nun gegen die Polizisten und verglichen deren Eingreifen mit SS-Methoden. Durch die kritischen Reaktionen nervös geworden, stießen die Beamten einige Studenten zurück, die sie feindselig umringten. In diesem Geschiebe erzeugte der Druck eine gegenläufige Bewegung. Die überforderte Polizei setzte sodann Tränengas ein um die Versammlung aufzulösen. Gegen 17.30 Uhr flog der erste Pflasterstein und traf einen Polizisten. Dieser Stein trieb die Ereignisse fort. Die Polizei drängte die Menge nun bis zum

⁸²² Fédération des étudiants révolutionnaires

⁸²³ Vgl. zu den Zusammenhängen der Ereignisse neben Gilcher-Holtey u.a. die chronologische Darstellung von Kraushaar, Wolfgang. 1968: *Das Jahr, das alles verändert hat*. München, Zürich. Piper, 1998: 125 - 139.

Boulevard St. Michel und in das belebte Quartier Latin hinein. Ordnungshüter begannen recht wahllos gegen jeden vorzugehen, der ihnen im Weg stand. Bis zum Ende der Konflikte kurz vor Mitternacht standen circa 600 Festnahmen zu Buche. 13 Studenten mussten das Wochenende in Polizeigewahrsam verbringen.

Über alle ideologischen und strategischen Gegensätze hinweg, waren sich die Vertreter der verschiedenen studentischen Gruppen einig, dass die durch die zufällige Ereigniskette des 3. Mai neu entfachte Mobilisierung weitergehen sollte. Ihre gemeinsam organisierten Aktionen der kommenden Tage erfolgten aus der Defensive ihrer Grundforderungen, welche neben der Wiedereröffnung der Fakultäten, den Abzug der Polizei und die Freilassung der Gefangenen vorsahen.

Am Morgen des 6. Mai erschienen die acht vorgeladenen Kommilitonen vor dem Disziplinarausschuss. Während in der Sorbonne die Weichen für eine Deeskalation gestellt wurden, spitzte sich der durch das Wochenende nur unterbrochene Konflikt in den Straßen von Paris dramatisch zu. Eine Menge von 1.500 Demonstranten okkupierte die Kreuzung Rue des Écoles und Boulevard St. Michel. Um die Straße wieder frei zu bekommen setzte die Polizei wiederholt Tränengas ein. Abgedrängt von den Einsatzkräften schoben die Studenten Autos quer über die Straße, um sich abzuriegeln. Bei der Räumung der Hindernisse kam den Polizisten eine Gruppe der staatlichen Spezialeinheit CRS⁸²⁴ zu Hilfe, was den Unmut der Menge nochmals anstachelte. Am Abend dann eskalierte die Situation, als die Spitze des Zuges einer genehmigten Großdemonstration auf die Kämpfenden traf und in die Auseinandersetzungen einbezogen wurde. Während die ersten errichteten Barrikaden des Nachmittags noch eher Geröllhaufen geglichen hatten, erwies sich der stetig wachsende Willen der Demonstranten in diesem Konflikt keinesfalls nachzugeben, darin, dass mit herausgerissenen Verkehrsschildern und aus dem Straßenbelag gelösten Pflastersteinen nun wesentlich bedrohlichere Wälle errichtet wurden.

Gilcher-Holtey bewertet die Formierung der Mai-Bewegung in den ersten Tagen des Protests als eine Art "negativer Integration" verschiedener Protestgruppen gegen die staatliche Repression.⁸²⁵ Die Bewegung wurde erst durch die Intransigenz und Härte entfacht, mit der die auf solche Fälle unvorbereitete Polizei gegen die Protestierer vorging. Alle Demonstrationen der folgenden Tage lassen in ihrem Verlauf erkennen, dass es nicht gelang die Kette der gegenseitigen Provokationen zu unterbrechen. Die Gründe dafür sind sowohl in der fehlerhaften Einsatzstrategie der Pariser Polizeipräfektur zu sehen als auch in der mangelnden

⁸²⁴ Compagnies républicaines de sécurité

⁸²⁵ Vgl. Gilcher-Holtey: 207.

Verhandlungsbereitschaft jener militanten Aktivistenfraktion, die einen abermaligen Stillstand der Bewegung befürchtete.

Situationen, die durch makrosoziale Zustände und dramatische Verkettungen geschaffen werden, können einen Mobilisierungsprozess beschleunigen oder bremsen. Was für die Radikalisierung der Protestbewegung in der Bundesrepublik Deutschland der Tod Benno Ohnesorgs darstellte, war für die französische, zunächst nur bedingt politisierte Studentenbewegung die Nacht der Barrikaden vom 10. Auf den 11. Mai 1968. Die allgemeine Krise entsteht, wie Gilcher-Holtey ein Erklärungsmodell des französischen Soziologen Pierre Bourdieu belehrt, durch die Konjunktion unabhängiger Kausalreihen, die sich parallel entwickeln und in einem spezifischen Moment miteinander in Aktion treten. Die Nacht der Barrikaden habe eine nationale Welle der Solidarisierung ausgelöst und habe die organisierte Arbeiterbewegung mit der Aktion der Studenten verknüpft.⁸²⁶

Am Morgen des 10. Mai gingen die Pariser Schüler auf die Straße um den Studenten ihre moralische Unterstützung zu bekunden. Für den Abend des gleichen Tages hatten die französische Studenten-Vereinigung UNEF, die *Bewegung des 22. März* und weitere Organisationen ihre Unterstützer zu einer gemeinsamen Großkundgebung aufgerufen. Um unter allen Umständen eine gewaltsame Kollision zwischen Minderjährigen und Polizeikräften zu verhindern, kamen der Pariser Polizeichef Grimaud, Fouchet - mittlerweile zum Innenminister avanciert - und Staatspräsident de Gaulle überein, die räumlichen Grenzen der Demonstration innerhalb des 5. und 6. Bezirks festzulegen. Das Gebiet zwischen Boulevard St. Michel und Rue Monge südlich des Pantheons, in Ausdehnung bis zum Jardin de Luxembourg sollte in der Nacht das Epizentrum eskalierender Ereignisse sein. Um Viertel vor Neun Uhr abends kam der Zug der Demonstranten in der Nähe des Jardin de Luxembourg zum Stehen. Die Anführer der Menge, Cohn-Bendit und Jacques Sauvageot, fügten sich der allgemeinen hitzigen Stimmung, als sie gemeinsam die Parole ausgaben, die Stellung im Quartier Latin zu halten; koste es, was es wolle.⁸²⁷ Aus der Situation entstand eine Losung, die das Handeln der Demonstranten überformte.

Die Entwicklung verläuft spontan und spielerisch. Barrikaden entstehen ohne Plan und ohne erkennbaren strategischen funktionalen Zweck. Sie sind symbolischer Ausdruck und nur symbolisch zu verstehen als kollektiver Protest, der sich historischer Formen bedient und sich doch einfachen historischen Analogien entzieht. Die Barrikaden von Paris in der Nacht vom 10. Auf den 11. Mai sind ein historisches Zitat. Errichtet von Schülern und Studenten in Kenntnis der Verschanzungen in den Tagen der Commune und während der Befreiung der Stadt von der deutschen Besetzung, beschwören sie die Erinnerung an diese historischen Vorbilder

⁸²⁶ Vgl. Gilcher-Holtey: 232 - 233.

⁸²⁷ Oder wie *Le Monde* berichtete, das Quartier Latin zu erobern. Vgl. Gilcher-Holtey: 240.

herauf, doch sie erweisen sich in Form und Zielsetzung nicht als deren Abbilder [...] Sie haben keinen instrumentellen, sondern expressiven Charakter.⁸²⁸

Bereits kurz nach 21 Uhr riegelten die ersten Barrikaden in der Rue le Goff und unweit des Place du Panthéon, genau gegenüber der behördlich angeordneten Absperrung zum Schutz der Sorbonne, den Zugang zur Rue Gay-Lussac ab. Mit ungeheurer Schnelligkeit wurden Baustellen geplündert und immer wieder parkende Autos zusammengeschoben. Das abgeriegelte Terrain, auf dem sich etliche Institutionen der Hochschule befinden, bildete, wie eine Karte in dem Bericht des beteiligten Situationisten René Viénet zeigt, bald eine Enklave innerhalb des 5. Stadtbezirks.⁸²⁹

Nicht zuletzt die Berichterstattung der französischen Rundfunkanstalten machte aus den lokalen Vorkommnissen binnen kurzer Zeit ein nationales Ereignis. Lebhaftige Reportagen aus dem Krisengebiet, die im Vortragsstil Sportberichterstattungen ähnelten, bannten in dieser Nacht ein Millionen-Publikum vor den Radioapparaten und trugen so erheblich zu einer landesweiten Mobilisierung der Öffentlichkeit bei.⁸³⁰ Die situative Verzahnung von Ereignis und leidenschaftlicher Schilderung stachelte allseitig die Motivation der Akteure an, deren Selbstwahrnehmung sich in diesem Prozess spürbar wandelte.

Das Individuum wurde durch den Bericht über seine Aktionen gleichsam objektiv aufgewertet und subjektiv bestärkt, vergewissert. So entstand das Gefühl eines subjektiven Erlebnisses, subjektiver Bedeutsamkeit in der kollektiven und durch die kollektive Aktion. [...] Hinzugefügt sei als Hypothese, daß die Stärkung der kollektiven Identität, des 'Wir-Gefühls', über die Steigerung des 'Ich-Gefühls' verläuft. Das subjektive Erleben hinter den Barrikaden schlägt um in Freude, eine Art Feststimmung kommt auf [...] rationale Überlegungen, Kosten-Nutzen-Kalküle werden verdrängt. Der Alltag ist durchbrochen, es herrscht eine außergewöhnliche Situation, in der das Unmögliche möglich erscheint.⁸³¹

⁸²⁸ Gilcher-Holtey: 240.

⁸²⁹ Vgl. Viénet. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 42.

⁸³⁰ Die Reporter konkurrierender Radioanstalten sahen die Ereignisse als Herausforderung an, sich in ihrem Metier zu profilieren. Insofern dienten sie ausgerechnet mit ihrer spezialisierten Kompetenz einer spektakulären, dramatische Höhepunkte akzentuierenden Berichterstattung, die sich angesichts des Ereignisses aus dem festgelegten Rahmen der 'Pseudospiele' löste, die es üblicherweise zu kommentieren galt, sowohl der Verbreitung der Motive der Barrikadisten als auch der Emotionalisierung des Publikums. Der häufig beißend-sarkastische Witz der Kommentatoren passte sich dem Furor der Ereignisse an: "Frankreich hat einen neuen Duft erfunden: das Tränengas." Vgl. "Feinde, Nachbarn, Freunde": Dokumentation über 40 Jahre deutsch-französische Rundfunkgeschichte. Gesendet auf ARTE am 19.1.2005.

⁸³¹ Gilcher-Holtey: 244 - 245.

3. Gegenaufführung und Widerrede: Die Rolle der Situationisten im Mai 68 aus eigener Sicht und in Perspektive der Weltrevolution

René Viénet's Tatenbericht *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen* (frz. Originaltitel: *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*), der bereits im Oktober 1968 bei Gallimard erschien, stellt die Vorkommnisse in Nanterre und Paris in die historische Perspektive einer möglichen Weltrevolution, die nach einem halben Jahrhundert ihrer Abwesenheit nun innerhalb kürzester Zeit einen immensen Rückstand aufgeholt habe.⁸³² Der dramatische Verlauf eines lokalen Protestes, welcher zum Aufruhr anwuchs, um schließlich die Bevölkerung ganz Frankreichs zu erfassen, sollte einem globalen Begehren Exempel sein; "als Auftakt einer neuen Epoche, deren bedrohliches Programm den Tod aller bestehenden Regime proklamiert".⁸³³

Besagter säuberlich recherchierter aber weltanschaulich gefärbter Abriss der Maiereignisse ist durchgehend mit Graphiken, Plänen, Fotodokumenten und Comics bebildert, welche die Ereignisse jener Wochen bezeugen und gleichzeitig tendenziös über die historische Dimension derselben handeln. Die Auswahl an Abbildungen und Dokumenten sowie ihre Anordnung im Text unterzieht die streckenweise ‚trockene‘ Datenhuberei einem faszinatorischen Sog, welche die von Viénet behauptete Faktizität der Ereignisse der Logik jener situationistischen Parolen unterstellt, die seit dem Straßburger Skandal die typische Handschrift der S.I. und ihrer Adepten war. Das Imaginäre überschritt in den Ereignissen die Schwelle zum Konkreten und eröffnete somit allseitig erweiterte phantasmagorische Räume.

Den Auftakt der Abbildungsfolge macht der Architektenplan des Universitätskomplexes in Nanterre.⁸³⁴ Entsprechend der Kriterien, die auch zur Kritik der verhassten ‚villes nouvelles‘ gedient hatten, wird das Universitätszentrum als ein "Mikrokosmos der allgemeinen Unterdrückungsverhältnisse"⁸³⁵ beschrieben. Formal korrespondiert dieser Plan jener bereits erwähnten Karte, welche die wichtigsten Barrikaden des am 10. Mai von den Studenten besetzten Gebiets südlich des Pantheon und der Sorbonne verzeichnet.⁸³⁶ Aus der Vogelperspektive, die eigentlich ein militärischer Blick ist, zeigen beide Karten enklavenartig abgeschottete Gebiete von vergleichbarer Fläche. Diese Abbildungen veranschaulichen im Kontext des Berichts die je eigene Spezifität kommunikativer Räume. In der antithetischen Konfrontation der Karten wird die Funktion der Barrikadenanlage als Verriegelung eines

⁸³² Vgl. Viénet. *Wütende und Situationisten*: 159.

⁸³³ Viénet. Ebenda: 156.

⁸³⁴ Vgl. Viénet. *Wütende und Situationisten*: 20.

⁸³⁵ Viénet: 20.

⁸³⁶ Vgl. Viénet: 42.

okkupierten Terrains evident. In unmittelbarer Nähe befinden sich einige der wichtigsten Bildungseinrichtungen und nationalen Gedenkstätten Frankreichs. Die Verneinung des Staates wird durch die zeitweilige Inbesitznahme des seinen Gesetzen nicht länger unterstehenden infrastrukturellen Netzes - der Straßen und der eingeschlossenen Institutionen - erfahrbar gemacht. Die Karten zeugen von der erfolgreichen Rückeroberung spektakulär kolonisierter Gebiete. Dort kann umgehend die Tätigkeit am Projekt einer neuen Gesellschaft aufgenommen werden. Das Gelingen dieses Vorhabens ist wiederum abhängig von der konkreten Arbeit an einer neuen Sprache und neuen Bewusstseinsinhalten. Die Besetzung der Sorbonne beschränkt sich nicht auf ihren symbolischen Wert und Impetus. Universitäre Einrichtungen lassen sich im Sinne eines revolutionären Sprachprojekts nutzen. Die Arbeit an der Befreiung der Sprache ist gleichsam politischer Kampf. Sie muss ihren ‚unrechtmäßigen‘ Besetzern und Besitzern entrissen werden; erobert werden wie die Bastille 1789.⁸³⁷ Aus der Sicht des in den Kämpfen erprobten und daher glaubwürdigen ‚Veterans‘ spitzt Viénet im Rückblick den Konflikt so zu, als hätte bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Existenz des Staates auf dem Spiel gestanden. "Jede beliebige Staatsmacht war gezwungen, die Barrikadenzone, die sich ihrer Macht entzogen hatte, so schnell wie möglich zurückzuerobern, oder zu verschwinden."⁸³⁸



71 Barrikadenbau Mai 1968.

Ein Foto, das auf Seite 41 des Berichts den Tumult bei der Errichtung einer der ersten Barrikaden zeigt (Abb. 71), kann im Kontext des Buches auf die wie ein Riegel über zwei Buchseiten gedruckte Panoramafotografie der Absperrung einer Straße durch Polizeikräfte

⁸³⁷ Vgl. Kopperschmidt. "La Prise de parole": 105.

⁸³⁸ Viénet: 43.

bezogen werden. Zahlreiche Uniformierte versperren den Haupteingang zur Sorbonne, deren charakteristische barocke Kuppel sich im Hintergrund erhebt. Es wirkt fast so als stehe in der Konfrontation mit der Exekutive die Werteordnung der Nation auf dem Spiel.⁸³⁹ Der statischen Komposition dieser Aufnahme, welche beiläufig auch die Einsatzstrategie der Schutztruppen dokumentiert, wird der ungeordnete Eifer eines Haufens junger Aufständischer gegenüber gestellt, die Kommunarden spielen. Ein transhistorischer Vergleich mit Gruppenfotos der Barrikadisten von 1871, welche in Frontalansicht die stolz posierenden Erbauer auf ihren Pflastersteinwällen zeigen (Abb. 72), macht den umstürzlerischen Elan deutlich, in dem sich die Aktionen jener Nacht vollzogen.⁸⁴⁰



72 Barrikade der Pariser Kommune anno 1871. Blick des Fotografen ins offene Kanonenrohr.

Es geht um die Demonstration der Freiheit, die mit einem Verweis auf die Grundwerte der Französischen Revolutionen seit 1789 als das Verbrechen definiert wird, das alle Verbrechen enthält.⁸⁴¹ Schöpferische Zerstörungsleidenschaft, wie sie sich im Aufwerfen von Barrikaden Bahn bricht, wird angefeuert von subversiven Parolen an den Häuserwänden. Jene anonymen Appelle weisen die Störung der gesetzlichen Ordnung sowie die Zerstörung der Fetische des privaten Konsums als phantasievolle und spielerische Tätigkeiten aus. Gängige rhetorische Figur der Wandschriften ist eine paradoxe Verkehrung üblicher Bedeutungszusammenhänge. Als charakteristischer Stil, zeitgemäß würde man sagen Signature-Look jener Tage, verstehen sich die aufgesprühten oder aufgemalten Slogans im Sinne von Ausdrucksformen, die gleichermaßen Fertigkeiten des Teilens und der Übermittlung sind. Sie sind "Techniken zur

⁸³⁹ Vgl. Viénet: Abb.S. 34 - 35.

⁸⁴⁰ Vgl. dazu die Foto-Dokumente in: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.). *Pariser Kommune 1871: eine Bild-Dokumentation*. Berlin. Selbstverlag, 1971: 74 - 79.

⁸⁴¹ Vgl. erneut den Text unter einer Grafik, die den Wütenden Riesel zeigt: "La Liberté est le crime qui contient tous les crimes". In: Viénet: 38.

Produktion von Gemeinschaft".⁸⁴² Jeder kann sie unvermittelt aufnehmen, sich sozusagen ‚on-the-run‘ aneignen und auf eigene Faust weiterentwickeln. Nichts ist insofern kommunitärer als die Laufbahn der situationistischen Slogans im Mai 68.⁸⁴³ Mit inhaltlichen Bezug auf die Pariser Kommune verknüpfen die Aufrufe die allgemeine Weigerung, weder Gott noch Herr anzuerkennen (Abb. 73), mit der Forderung den Staat niederzuwerfen.⁸⁴⁴



73 „Weder Gott noch Herr!“

Das "Vorprogramm der situationistischen Bewegung" war mit der Parole Debords *NE TRAVAILLEZ JAMAIS* bereits 1953 formuliert worden. Anhand der Veröffentlichung eines Fotos in *i.s. Nr. 8*, das diese Mauerinschrift als die "wichtigste Spur [...] der besonderen Lebensweise" zeigt, "die sich dort (in Saint-Germain-de-Près) zu behaupten versucht hat"⁸⁴⁵, lassen sich die Graffiti des Mai 68 über die Verwendung dieses Ausdrucksmittels in Nanterre und im Straßburger Skandal auf ihre Ursprünge zurückverfolgen. Sie stehen in der Tradition einer Weigerung gegen die Zwänge des Erwerbslebens und des zunehmend verarmenden Alltagslebens. Hier wie dort bringt diese Form der Vermittlung das Realität transzendierende Potenzial zur Geltung, welches authentisches Handeln gegen den falschen Schein einzuklagen

⁸⁴² Kaufmann. *Guy Debord*: 241.

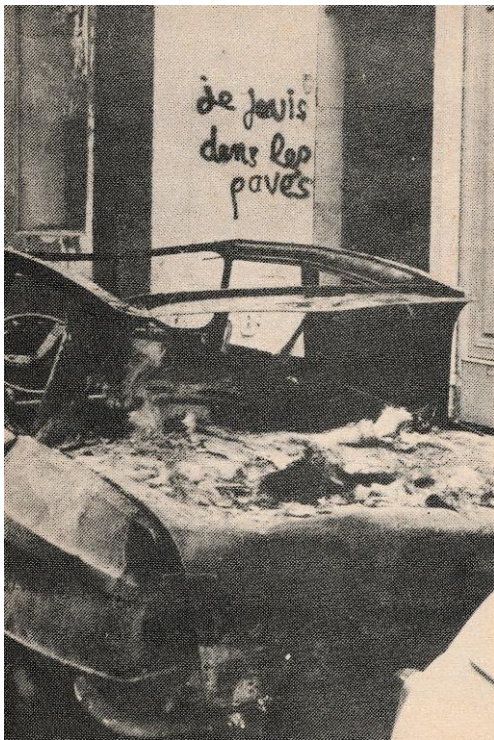
⁸⁴³ Der Urheber vieler der phantasievollsten Wandschriften ist der Situationist Christian Sebastiani. Er hat sich, wie Debord später schreibt "darum verdient gemacht (...) die originellsten Aspekte dieses historischen Moments zum Ausdruck zu bringen". Debord. "Aufzeichnungen, die der Geschichte der S.I. von 1969 bis 1970 dienen" In: Situationistische Internationale. *Die wirkliche Spaltung in der Internationale*. Wien. Edition Revolutionsbrühof, 1997: 57 (Nachdruck von: *La véritable scission dans l'Internationale*. Paris. Champ Libre, 1972.).

⁸⁴⁴ "Vive la Commune", "Ni Dieu ni Maître" und "A bas l'État" steht auf den Abbildungen bei Viénet: 46 - 47 zu lesen.

⁸⁴⁵ *i.s. Nr. 8*: Abb. und Untertitel S. 51.

vermag. Im aktuellen Kontext der Maitage geht es jedoch mehr denn je um die systemgefährdende Kraft einer riskanten Suggestion. Nämlich jetzt und hier geschichtlich einzulösen, wovon bislang nur geträumt werden konnte.⁸⁴⁶

Das zerbeulte und fensterlose Wrack eines ausgebrannten Citroëns "Déesse", jenes legendären Automodells, das Roland Barthes in seiner Sammlung *Mythen des Alltags* als ein zeitgenössisches Äquivalent der gotischen Kathedralen, als große eigenständige und anonyme Schöpfung einer Epoche preist, wird innerhalb der neuen Codierung zum Zeichen eines vorgeblich unschuldigen Spiels aufgebracht Volksmengen. Konsumenten bringen den perfekt designten Rundungen eines neuen Automobils eine fetischistische Zuneigung entgegen, welche ein solches Objekt vollkommen prostituiert, so Barthes. Die "Déesse" wird "binnen einer Viertelstunde mediatisiert und vollzieht in dieser Bannung die Bewegung der kleinbürgerlichen Beförderung".⁸⁴⁷ Ein Bild hingegen, welches diesen modernen hydropneumatischen Götzen nunmehr als Brandruine zeigt (Abb. 74), führt in den von Barthes beschriebenen Kreislauf der Fetischisierung und der Identifikation mit dem Objekt einen signifikanten Bruch ein.



74 Ausgebrannte ‚Göttin‘ vor Wandschrift, Pariser Mai 68.

Auf der Ebene des Opfers und des Potlatch lässt er sich besser verstehen. Besagtes Modell DS war auch die repräsentative Staatskarosse der französischen Regierung; mit dem Kennzeichen

⁸⁴⁶ Vgl. Kopperschmidt: 111. Kopperschmidt paraphrasiert Herbert Marcuse. *Der eindimensionale Mensch*.

⁸⁴⁷ Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1996: 78.

„1-PR“ für den Präsidenten der Republik. Nach seiner Rückkehr aus Baden-Baden wurde de Gaulle selbstverständlich mit dem Citroën vom Hubschrauberlandeplatz abgeholt und sicher zurück in den Élysée-Palast verbracht.⁸⁴⁸ Das Prinzip der Deformation entlädt sich im revolutionären Furor in der Gewalt gegen jene Symbole der Konsumkultur und politischer Autorität, an denen sich der herrschende Verdinglichungszusammenhang am eindrucklichsten zeigt. Mit Brandcocktails und Pflastersteinen haben die Menschen die Verwirklichung ihrer Wünsche selbst in die Hand genommen. Wie einige Aufnahmen in Viénets Buch dokumentieren, werden sie den Vertretern jener Macht entgegengeschleudert, die durch die Systematik der konditionierenden Entmündigung - wie sie Debord im Begriff des Spektakels namhaft macht - diese vergnügliche und überschreitende Entladung des aufgestauten Repressionsdrucks eigentlich zu verantworten haben. "Je jouis dans les pavés" steht in Schreibschrift an der Wand hinter dem in sich zusammengesackten Autowrack zu lesen.⁸⁴⁹ Der Aussagesatz, gemalt im kollektiven weichen und elegant geschwungenen Schriftbild einer Schülergeneration, welche im Mai 68 auf den Straßen steht um die Lehren ihrer unmittelbaren Erfahrungen direkt an die Geschichte weiterzugeben, ist eine listige Selbstbeichtigung, welche die topisierten Stilmuster des confessionarischen Redens umfunktionalisiert. "Dadurch wird aus der Selbstbeichtigung eine provokativ inszenierte Denunziation einer Gesellschaft, deren Regeln verletzen muß, wer noch ein Gran von Selbstachtung sich bewahren will."⁸⁵⁰

Formalästhetisch nimmt Viénets Bericht Anleihen beim Layout der Zeitschrift *internationale situationniste*. Mittels philosophischer Zitate, die den einzelnen Kapiten vorangestellt sind, wird eine Verbindung zu den Theoriebüchern der S.I. hergestellt, welche im Vorjahr veröffentlicht worden waren. Suggestiv erscheinen die geschilderten Ereignisse so als praktische Umsetzung der situationistischen Gesellschaftskritik. Kapitel IV des Berichts wird durch ein langes Zitat aus Debords Buch *GdS* eingeleitet. Der Abschnitt behandelt die Besetzung der Sorbonne vom 11. bis zum 17. Mai. Die Universität im Zentrum von Paris ist

⁸⁴⁸ Im knappen Bildteil von Johannes Willms aktueller de Gaulle-Biographie gibt es gleich zwei Fotos, auf denen das Automodell prominent zu sehen ist. Vgl. Willms, Johannes. *Der General: Charles de Gaulle und sein Jahrhundert*. München. Verlag C.H. Beck, 2019: XX – XXI.

⁸⁴⁹ Vgl. Viénet: Abb. S. 45.

⁸⁵⁰ Kopperschmidt: 107. In einem Brief an ihren Mentor Theodor Adorno beschreibt Elisabeth Lenk die Ereignisse der Maitage, deren Zeugin sie war, als fourieristischen Zustand. Ein angeschlagenes Manifest verkündete, dass nun jeder, der sich dazu berufen fühlt, lehren dürfe, wenn er denn der Kritik der Lernenden standhält. Eine solche Beobachtung bezeugt den schnellen Prozess des Zugewinns an unmittelbarer historischer Erfahrung. Vgl. Lenk, Elisabeth. "Brief an Theodor W. Adorno". In: Schulenburg, Lutz (Hg.). *Das Leben ändern, die Welt verändern!: 1968 - Dokumente und Berichte*. Hamburg. Verlag Lutz Schulenburg, 1998: 211 - 213.

der wichtigste Ort, an dem sich die Bedingungen des geschichtlichen Bewusstseins diskutieren lassen. Herrschende Bedingungen wandeln sich durch aktive Kommunikation.⁸⁵¹

Nach dem Abzug der Polizei und der Freilassung der Gefangenen (siehe Kapitel V.2) verbindet sich am 13. Mai ein ganztägiger Generalstreik der französischen Arbeiter mit der Besetzung der Sorbonne durch die allerdings bereits in viele Interessengruppchen zersplitterten Studenten. Am 14. Mai wird das Komitee "Wütende-Situationisten" gegründet. Noch am gleichen Tag findet die erste Vollversammlung aller Besetzer der Sorbonne in der Universität statt. Als Sprecher des Komitees bekräftigt René Riesel die Kernforderungen einer kurz zuvor von den Wütenden-Situationisten durchgeführten Plakatierungsaktion, welche die Abschaffung der Klassen, des Lohnwesens, des Spektakels sowie des bloßen Überlebens fordert. Im Namen der Wütenden erklärt Riesel, dass man die jetzige Entfremdung nicht bekämpfen könne, wenn man die Entfremdung der Vergangenheit außer Acht ließe.

Die Besetzung der Pariser Fakultäten löste die Besetzungsbewegung der französischen Fabriken durch die Arbeiter aus. Durch die massenhafte Verteilung von Flugblättern und den Anschlag von Plakaten machten französische Studenten die Arbeiterschaft und die Angestellten mit ihren Anliegen vertraut. Mit der Übernahme der Sud Aviation-Werke in Nantes und dem Streik der Renault-Arbeiter in Cléon war es klar, dass es zu einer historischen Systemkrise in Frankreich kommen würde, wenn andere Fabriken sich dem wilden Streik anschließen.

"In der folgenden Nacht tauchten überall in der Sorbonne die schönsten Inschriften der Epoche auf."⁸⁵² Die Propaganda für einen Umsturz wird durch eine Vielzahl bilderstürmerischer Aktionen visuell getragen und vorangetrieben, welche gedanklich selbst vor dem Unvorstellbaren nicht zurückschrecken. Die schiere Menge anonym- und im Schutz der Dunkelheit angebrachter Graffiti habe in allen beteiligten Lagern Gefühle der Dringlichkeit des Handelns ausgelöst. Man befinde sich inmitten eines Konflikts, dessen enorme Eigendynamik auf eine schnelle Lösung zusteure. Was Debord in seinem 15-Punkte-Programm für die Zukunft der S.I. skizziert hatte, wird nun auf die ganze Bewegung übertragen. Der Niedergang der heraufbeschworenen Revolution oder der Zusammenbruch der alten Gesellschaft sind die schwarzweiß-malerisch zugespitzten Alternativen, die im Rückblick Viénets als Einsatz der Offensive auf dem Spiel gestanden haben. Die Vermischung konjunktivischer Gedankenspiele wie "Und wenn man die Sorbonne niederbrennen würde? (Et si on brûlait la Sorbonne?)"⁸⁵³ mit historischen Urteilen in der Art von "Diejenigen, die die Revolution nur halb machen, graben

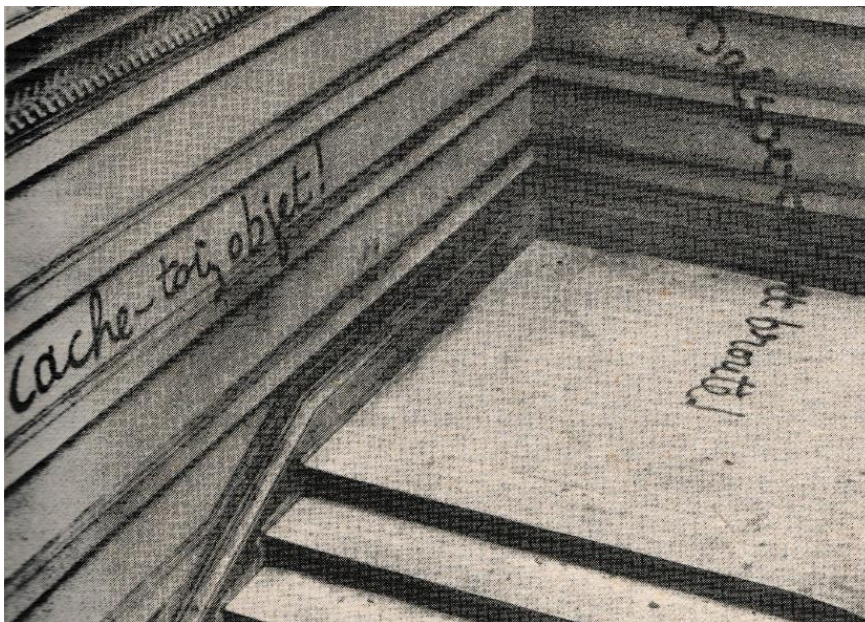
⁸⁵¹ Vgl. das Zitat aus Debords Buch *Die Gesellschaft des Spektakels*, mit dem Viénet das vierte Kapitel seines Berichts einleitet. Viénet: 51.

⁸⁵² Viénet: 63.

⁸⁵³ Viénet: Abb. S. 67.

sich ihr eigenes Grab."⁸⁵⁴ tragen zur Stimmung allgemeiner Verunsicherung bei. Jederzeit könnte die festive Stimmung in blutigen Ernst umschlagen. In den meisten Fällen jedoch bewahren die Wandsprüche den groben Witz einer ausgearteten Kinderei oder eine ironische Note. Umstürzlerischer Elan wird humorvoll kaschiert. Aller Zwiespältigkeit der Parolen zum Trotz verstehen es die Revoluzzer so, Sympathie für ihre Ziele einzuwerben, die idealerweise mit geradezu spielerischer Leichtigkeit erreicht werden sollen. Die mit den Losungen evozierten Motive vermitteln die Spannung eines im Stadtraum ausgetragenen Wettrennens mit den Mächten des Spektakels und der Repression. Viele der Graffiti wirken wie in Raserei geschrieben. Für den Augenblick scheinen die Aufständischen die Nase vorn zu haben: "Cours vite camarade, le vieux Monde est derrière toi!"⁸⁵⁵

Besonderes Augenmerk verwandten die „Stadtschreiber“ darauf, die Bedeutung ihrer ephemeren Worte rhetorisch nachhaltig zu untermauern, indem sie sich den Zusammenhang von zweckentfremdeter Architektur und ihrer Funktion als Zeichenträger dienstbar machten. Die rüde Befehlsformel "cache-toi, objet!" ist zwischen die unteren Zierleisten einer Wandvertäfelung an einem Treppenabsatz gepinselt, wie um den selbstverschuldet zum willfähigen Objekt degradierten Menschen aufzufordern, sich schamvoll zu ducken (Abb. 75).



75 „Bück Dich und weide!“

So sehr er sich auch furchtsam zusammenkauern mag, wird man ihn doch aufspüren und einer moralischen Lektion unterziehen. Die gleiche Handschrift gleitet in unmittelbarer Nähe von der

⁸⁵⁴ Viénet: Inschrift am Eingang der Kapelle der Sorbonne Abb. S. 71.

⁸⁵⁵ Viénet: Abb. S. 70. Zur ambivalenten Wirkung einer gewissen Verniedlichung vieler Apelle trägt nicht zuletzt wieder ihre Ausführung in der eleganten Schreibschrift bei, die jeder französische Schüler lernte.

Täfelung in Richtung des Treppenabsatzes ab, als ob der in der durchrationalisierten Gesellschaft zum Nutzvieh herabgewürdigte Mensch entsprechend zum 'Gras fressen' auf dem Fußboden gezwungen werden soll.⁸⁵⁶ Die imaginäre Szenerie einer Strafkolonie im Treppenhaus wird zur Parabel auf den von den Revolutionären gestellten passiven Zuschauer, wie ihn *GdS* beschreibt. Um sich seines problematischen Status bewusst zu werden und sich endlich zu seinen verdrängten Begierden zu bekennen, bedarf er der demütigenden Anleitung. Einen solchen Akt demonstrativer Gewalt erklärte der Adorno-Schüler Jürgen Habermas später insofern für legitim, als er im Interesse der Aufklärung dort Diskussion zu erzwingen versucht, wo sie verwehrt wird.⁸⁵⁷

Die Inversion "Ich nehme meine Wünsche für die Wirklichkeit, weil ich an die Wirklichkeit meiner Wünsche glaube" ist wie das Motto einer häretischen Gemeinschaft, welche die alten Glaubenssätze durch ihre Übermalung für obsolet erklärt, in das Halbrund einer Apside in der Kapelle der Sorbonne eingepasst.⁸⁵⁸ Ähnlich wie bei den gemalten Direktiven Debords, die während der Ausstellung *Destruction of the RSG-6* in Odense 1963 zu sehen waren, ist die Macht der alten Konditionierung durch die Zweckentfremdung des Untergrundes oder des Schriftträgers mittels der Geste einer flüchtigen Übermalung keineswegs restlos gebrochen. Was sich über die Widerständigkeit des architektonischen Trägermediums sagen lässt, welches im Kampf um neue Orte für eine neue Sprache den Anforderungen einer revolutionären Wunschökonomie gefügig gemacht werden sollte, gilt Viénet erst recht für den Großteil der Akteure jener Tage. Im Bewusstsein versteckte Aspekte der Passivität und der organisierten Trennung hätten letztlich die alte Welt vor dem Untergang gerettet, so die steile These.⁸⁵⁹ Kaum etwas ist schwerer zu durchbrechen als die Bindung an tradierte, über Generationen antrainierte Verhaltensweisen und Konventionen.

Viénet schildert den weiteren Verlauf der Ereignisse in der Sorbonne, wo es das situationistische Besetzungskomitee immerhin geschafft hatte, sich eines Teils der Kommunikationssysteme zu bemächtigen um mit Telegrammen zur Besetzung der Fabriken und zur Bildung von Arbeiterräten aufzurufen, als rekuperierende Verleumdungskampagne gegen die Wütenden-Situationisten. Mit den Renault-Werken in Billancourt war die seinerzeit größte Fabrik Frankreichs in den Ausstand getreten. Obwohl durch den Generalstreik gleichermaßen die Regierung, als auch die linken Parteien und Gewerkschaften unter Zugzwang gesetzt wurden, entschied sich das Besetzungskomitee dafür, sein Mandat

⁸⁵⁶ Vgl. Viénet: Abb. S. 73. "Baisse-toi et broute!" ("Bück Dich und weide!") steht hier zu lesen.

⁸⁵⁷ Vgl. Kopperschmidt: 106.

⁸⁵⁸ Viénet: Abb. S. 75.

⁸⁵⁹ Vgl. Viénet: 115.

niederzulegen und die Sorbonne zu verlassen. Wütende-Situationisten schoben den 'Bürokraten' der anderen revolutionären Gruppierungen die Schuld dafür in die Schuhe, die direkte Demokratie der Versammlungen abgewürgt zu haben. Als Reaktion darauf formierte sich der Rat für die Aufrechterhaltung der Besetzungen (*Conseils pour le maintien des occupations / C.M.D.O.*), der sich aus Situationisten, Wütenden, sowie einigen Arbeitern und Gymnasiasten zusammensetzte und vor allem mit der Veröffentlichung von rätekommunistischen Traktaten und dem Anschlag entsprechender Parolen in Erscheinung trat. In großen weißen Lettern auf schwarzem Grund forderten die vom C.M.D.O. gedruckten und geklebten Plakate: "À bas la société spectaculaire-marchande"; „Abolition de la société de classe"; "Occupation des usines" und "Fin de l'Université". Der Wortlaut einer weiteren Bekanntmachung reflektiert bereits die Dissolution der Bewegung sobald sich die um Bewahrung bemühten politischen Parteien und die Gewerkschaften eingemischt hatten: "Que peut le mouvement révolutionnaire maintenant? Tout/ Que devient-il entre les mains des partis et des syndicats? Rien/ Que veut-il? La réalisation de la société sans classe par le pouvoir des conseils ouvrier".⁸⁶⁰

Hinter den von Viénet referierten Vorwürfen, die vor allem das Scheitern einer vom Besetzungskomitee favorisierten und angestrebten Rätedemokratie vorschützen, verbirgt sich eine Modifikation der situationistischen Handlungsstrategie. Die Kursänderung ist vor allem der Malaise geschuldet, dass bereits zu diesem Zeitpunkt keine der handelnden Gruppen mehr die Kraft besaß, mit Wirkung in einem revolutionären Sinne zu intervenieren.⁸⁶¹

Zwei Aufnahmen, die wohl am 17. Mai gemacht wurden, zeigen jeweils im Mittelpunkt der turbulenten Vollversammlung einen ruhig und abgeklärt wirkenden Guy Debord. Bekleidet mit heller Jacke und entgegen seiner sonstigen Gewohnheit ohne Nickelbrille.⁸⁶² Die Untertitel *Das Besetzungskomitee legt in der Vollversammlung am Abend des 17. Mai Rechenschaft über sein Mandat ab* sowie *Das Besetzungskomitee kündigt seine Entscheidung an, die Sorbonne zu verlassen* geben vor, entscheidende Aktionen zu dokumentieren, welche man den beliebig wirkenden Fotografien aber nicht ohne weiteres ansehen kann. Im Kontext der Abbildungen muss man glauben, dass der inzwischen 36-jährige Mann, den man inmitten des Gewimmels im Profil sieht (Abb. 76), aus der Anonymität seiner zurückgezogenen Rolle in den Mai-Aktivitäten, Entscheidungen von historischer Tragweite vertritt.

⁸⁶⁰ Abbildungen aller Plakate finden sich über den Text verstreut in: Viénet. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*.

⁸⁶¹ Vgl. Viénet: 76.

⁸⁶² Vgl. Viénet: Abb.en S. 78 - 79.



76 Debord im Gewimmel.

An der Sorbonne nicht mehr direkt in den zunehmend außer Kontrolle geratenden Verlauf der Geschehnisse einzugreifen, resultiert aus der Einsicht, dass er die Wütenden-Situationisten nicht mit den zerrüttenden Verteilungskämpfen um die Führerschaft der Studentenbewegung in Verbindung gebracht wissen will. Für den Entschluss Debords ist wohl in erster Linie ausschlaggebend, dass die Studentenbewegung keine totale Perspektive der Ereignisse entwickelt habe.⁸⁶³ Diese weitsichtige Einschätzung der Lage macht die beiden Fotodokumente von der letzten Vollversammlung zu Ereignis-, wenn nicht gar zu Historienbildern, die auf vertrackt unspektakuläre Weise veranschaulichen, dass hier ein heimlicher Kulminationspunkt der Geschehnisse erreicht ist. Die Aufnahmen von Debord inmitten der Studentenmenge 'bezeugen' den Moment einer Entscheidung, die eine Relevanz behauptet, welche die umstehenden jungen Besetzer nicht in der Lage waren zu begreifen. Man sieht hier einen Mann in Ausübung des historisch letzten Berufs, des Situationisten, auf dem Höhepunkt ganz bewusst nicht-ausgeübter oder von sich weggeschobener Macht. Ganz an seinem ihm gebührenden Platz und in seinem eigentlichen Element; der Menge. Und doch eigenartig von dieser getrennt, indem die Anwesenden einen Menschenkranz um ihn bilden. Tief wird hier in die mediale Werkzeugkiste der S.I. gegriffen. Noch steht der Mann im Kreuzungspunkt von Bilddiagonalen und im Zentrum von Ereignissen, die jedoch bereits weitgehend unkontrollierbar geworden sind. Durch die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf Debord als einzig identifizierbare Person, welche im Namen ihrer Organisation entschied, wirken die Aufnahmen so, als sei in ihnen für

⁸⁶³ Vgl. Debord. "Der Beginn einer Epoche" in: *i.s. Nr. 12*: 352.

einen kurzen Augenblick die Zeit zum Nachdenken angehalten, bevor die Menge wieder zu wogen und zu driften beginnt und sich der ihn umgebende Ring auflösen wird. Debord ist gleichermaßen Teil des Rummels als auch isoliert durch die Sonderrolle, die ihm der Bericht seines Mitstreiters auf den Leib schreibt. Wiewohl eine Berühmtheit, tritt er nicht in offensichtliche Erscheinung.

Es ist aufschlussreich, die Fotos mit einer Fotografie von Philippe Vermès zu vergleichen, wie sie Jacopo Galimberti in seiner Studie *Individuals against Individualism* beschreibt. Besagte panoramische Luftaufnahme zeigt das harmonische Muster eines Sit-Ins während der Besetzung der Pariser École des Beaux-Arts im Mai oder Juni 1968. Das Thema des Bildes ist die anonyme Menge, genauer gesagt eine Versammlung junger Menschen, welche hier weder als Klasse, noch als entfremdete Masse oder gar machtlose Opfer bezeichnet seien, sondern vielmehr in einer neuen Form, nämlich als gesichtslose Menge. Diese repräsentiere eine ‚Vielheit‘ („multitude“) und verkörpere insofern eine Art Wunschmaschine, welche einer kollektiven, konstruktiven und konzertierten politischen Aktion fähig sei.⁸⁶⁴

Viénet's Bilanz unterstreicht mit einem Zitat aus Machiavellis Traktat *Der Fürst* die neue Positionsbestimmung des Komitees der Wütenden und Situationisten. Das angeführte historische Urteil des Florentiners steht hier als Warnung an die alte Welt. Zu dieser zählte man auch die inkonsequenten Protagonisten aller übrigen politischen Gruppierungen in der Sorbonne.

Fassen wir zusammen: diejenigen, die nicht in der Lage sind, ihre Methode zu ändern, wenn die Zeiten es erfordern, gedeihen ohne Zweifel solange gut, wie ihre Gangart mit der des Glücks übereinstimmt; oder sie gehen zugrunde, sobald diese wechselt. Im übrigen sollte man meiner Meinung nach lieber zu übermütig als zu umsichtig sein.⁸⁶⁵

Den Höhepunkt der Bewegung sieht Viénet bereits mit der Entwicklung der Spontaneität auf den Barrikaden und in den ersten Tagen der Besetzungen erreicht. Immerhin wurde die Angst vor der Revolution zurück auf die politische Tagesordnung gebracht. Überall verbanden sich mit den durch diese Aktionen motivierten Streiks die Forderungen, sich das Leben zurückzuerobern.⁸⁶⁶ Offenbar teilte man in diesen Tagen die generelle Auffassung, mit den Entfremdungsbedingungen, der Überlebensroutine und der verkehrten Welt des Spektakels gebrochen zu haben.⁸⁶⁷

⁸⁶⁴ Vgl. Abb. 115 sowie die Beschreibung in: Galimberti, Jacopo. *Individuals against Individualism*: 278 – 279.

⁸⁶⁵ Zitat aus Machiavelli. *Der Fürst* in: Viénet: 119.

⁸⁶⁶ Vgl. Viénet: 101.

⁸⁶⁷ Zur Stützung dieser Thesen finden sich im Anhang von Viénet's Buch zahlreiche Dokumente der Revolte, die ihre rasche Ausbreitung belegen: Flugblätter, Depeschen etc.. Vgl. Viénet: 161 - 197. Unmittelbar nach dem Mai

Zum ersten Mal seit der Kommune von 1871 und mit einer schöneren Zukunftsaussicht nahm der individuelle wirkliche Mensch den abstrakten Bürger in sich auf; als individueller Mensch in seinem empirischen Leben [...] wurde er ein Gattungswesen und erkannte so seine eigenen Kräfte als soziale Kräfte. Die Fete gewährte schließlich jenen richtige Ferien, die nur Arbeits- und Urlaubstage kannten.⁸⁶⁸

In der Person von Charles Fourier bemüht der Bericht einen Verfechter widersprüchlicher Leidenschaften, um den energetischen Aufschwung der Kreativität in allen Bereichen des Verhaltens und noch in den geringsten Gesten der Verweigerung zu huldigen. Aufständische errichten eine Barrikade in wenigen Minuten, für deren Bau Lohnabhängige Stunden bräuchten. Praktische Kritik des alltäglichen Lebens fing also an erfolgreich die städtische Szenerie der Entfremdung zu verändern. Die Haussmannsche Perspektive der Boulevards, den Situationisten schon immer eines der deutlichsten Zeichen der Zerstörung der historischen Stadtgestalt des revolutionären Paris, wurde durch das Aushängen von schwarzen und roten Fahnen aus den Fenstern der Häuser 'korrigiert'. Metaphorisch gesprochen wurden so die Grünzonen neu verteilt, indem man aus den besetzten Gebieten einen "Garten" machte. Die Kritik des künstlerischen Projekts und des Urbanismus ist nun auf der Straße und in der Emanzipationsbewegung selbst zu suchen, die in sich die Verwirklichung der Kunst trägt.⁸⁶⁹

Im Mai 68 ging das Gefühl von tiefgreifenden Umwälzungen der tatsächlichen Umgestaltung der Welt und des Lebens voraus, indem die Streikenden und die Barrikadisten in Gesten der Wiederaneignung jene Zeit ‚nachholten‘, die sie auf triste Weise mit Arbeit und an den Freizeitkonsum verloren hatten.

Die Straßen gehörten denen, die die Pflastersteine herausrissen. Das plötzlich wiederentdeckte alltägliche Leben wurde das Zentrum aller möglichen Eroberungen. Leute, die immer in Büros gearbeitet hatten, die jetzt besetzt waren, erklärten, daß sie nie wieder so leben könnten wie vorher, auch nicht ein wenig besser als vorher. Man fühlte genau, daß es in der beginnenden Revolution nur noch taktische Rückzüge, aber keine Verzichte mehr geben würde.⁸⁷⁰

In einer Kumulation von topischen Revolutionsmetaphern reklamieren die letzten Kapitel von Viénets Report die Zukunft des gesellschaftlichen Albtraums von der Revolution, der durch die Heftigkeit des Aufruhrs erneuert worden ist. Der Autor bezeichnet die Ereignisse als

68 setzt ein Wettbewerb der Zeitzeugen um die Deutungskompetenz der Ereignisse ein. In Konkurrenz zu Viénets Buch ist die Veröffentlichung von Lebel, Jean-Jaques; Brau, Jean-Louis; Merlnès, Philippe (Hg.). *La Chienlit: Dokumente zur französischen Mai-Revolution*. Darmstadt. Melzer Verlag, 1969 zu sehen. Die umfangreiche Dokumenten-Sammlung von Schulenburg (Hg.). *Das Leben ändern, die Welt verändern: 1968 - Dokumente und Berichte* stellt aus dem zeitlichen Abstand von 30 Jahren die französischen Ereignisse in eine globale Perspektive und unterstreicht damit die internationale Interdependenz der Revolten um 1968.

⁸⁶⁸ Viénet: 102.

⁸⁶⁹ Vgl. Viénet: 112.

⁸⁷⁰ Viénet: 103.

Bestätigung jener radikalen Kritik, die mit dem Aufbruch in die politische Phase der S.I. zum Gegenstand einer immer konkreter werdenden sich-selbst-erfüllenden Prophetie geworden war. Mit der Rückblende auf die Mai-Ereignisse soll deutlich werden, dass die S.I. Wind gesät hat, um Sturm ernten zu können.⁸⁷¹ Der revolutionäre Ausbruch habe dazu beigetragen eine Krise der Gesellschaft herbeizuführen, nach der die angegriffene Ökonomie nur weniger gut funktionieren könne. Mit der Bewegung der Besetzungen sei ein Feuer entfacht worden, das nicht erlöschen könne.

Wie empfindlich der Schlaf der spektakulären Gesellschaft tatsächlich gestört ist, wird am besten durch die Wiedergabe jener Rundfunkansprache des Präsidenten de Gaulle an die französische Nation belegt, welches in seiner entwendeten Form mit der Analyse der Situationisten geschickt auf Übereinstimmung getrimmt wird. De Gaulles Wortlaut, der de facto zur erfolgreichen Sammlung gegen den Aufruhr in pro-gaullistischen Demonstrationen beitrug,⁸⁷² handelt im Kontext der Ereignischronik Viénets unfreiwillig von der verantwortungsvollen Position der Stärke, welche die Geschichte nur wirklichen Akteuren verleiht. Nach der Konsolidierung des Staates ab Ende Mai 1968 ist die Regierung des Landes zwar mit ungeheuren Machtbefugnissen ausgestattet, die es erlauben im Juni sogar ein allgemeines Demonstrationsverbot zu erlassen, jedoch sieht sich ihr oberster Repräsentant nach wie vor außerstande, die wahren Feinde der Gesellschaft zu identifizieren. Demonstrative Machtfülle resultiert aus der niederschmetternden Erfahrung tatsächlicher Machtlosigkeit. Wer sich gut zu tarnen versteht, so beweihräuchern sich die Situationisten im Selbstgefühl ihrer klandestinen Überlegenheit selbst, den kann man kaum wirkungsvoll bekämpfen. Hämisch wird de Gaulle zitiert, der in einer Ansammlung von abgeschmackten Klischees die Gegner des Staates vage als "Gruppen, die im übrigen überhaupt nicht wissen, durch was sie die bisherige Gesellschaft ersetzen würden, aber die sich an der Negation, der Zerstörung, der Gewalt, der Anarchie ergötzen, die die schwarze Fahne schwingen" bezeichnet.⁸⁷³

Ihren Niederschlag findet die Konfusion, welche die tragenden Eliten des Landes ergriffen hatte, in einigen situationistischen Comic-Strips, die in Viénets Buch den Lauf der Ereignisse

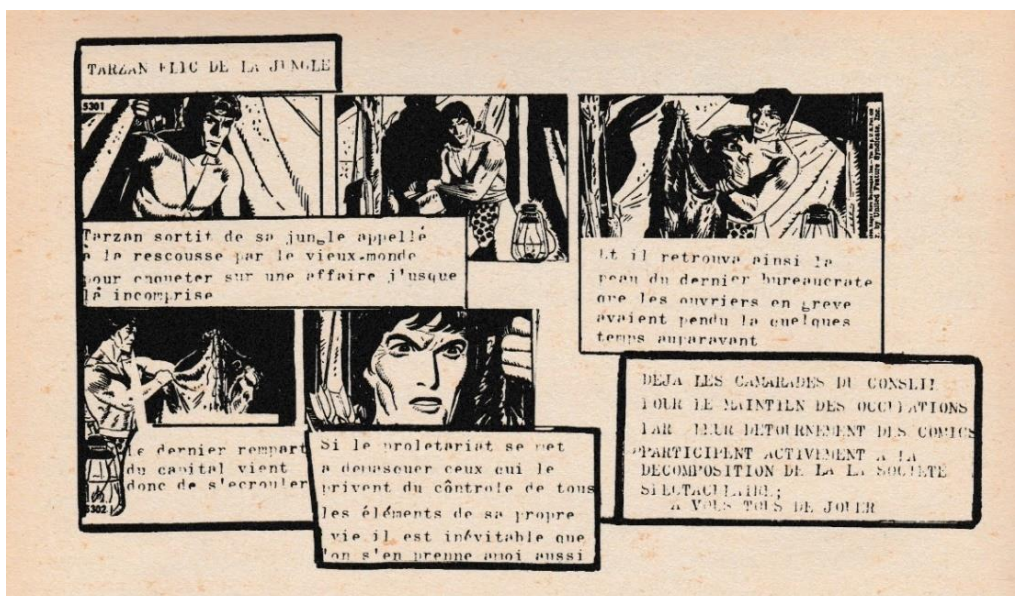
⁸⁷¹ Vgl. Viénet: 155.

⁸⁷² Vgl. Hartmann, Peter C.: *Geschichte Frankreichs*. München. Verlag C.H.Beck, 2003: 108. Der Publizist Ernst Weisenfeld interpretiert die Rede de Gaulles an die französische Nation am 29. Mai 68, in welcher er die Auflösung des Parlaments und Neuwahlen verkündete, als "Theatercoup". Nach anfänglicher Hilflosigkeit gegenüber der Revolte machte de Gaulle nochmal sein "Arsenal an List, Führungskraft und Entschlossenheit [...] deutlich", indem er das Medium seiner Résistance-Zeit - durchaus im Bewusstsein der Rolle, die das Radio bei der Verbreitung des Aufbruchs gespielt hatte - für die Zwecke des Staates dienstbar machte. Vgl. Wiesenfeld, Ernst. "Charles de Gaulle - der Umgang mit der eigenen Legende". In: Nippel, Wilfried (Hg.). *Virtuosen der Macht: Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. München. Beck, 2000: 220 - 221.

⁸⁷³ Zitiert nach Viénet: 125.

illustrieren. Die Bildstreifen handeln von der Verunsicherung und Unschlüssigkeit der alten gesellschaftlichen Kräfte angesichts der jüngsten Konfrontation mit einer Übermacht des aufständischen neuen Proletariats. Rädelsführer und Protagonisten werden nicht namentlich genannt. So bringt der Verweis auf die Kollektivität der Revolte den gewollten Nebeneffekt mit sich, dass sich ihre Vordenker und Aktivisten jedem medialen Ortungsversuch als 'Stars' der Bewegung erfolgreich entziehen. In den Comics sind die Situationisten erneut und wiederholt in der Maske charismatischer aber anonymer Heldenfiguren präsent.

Indem man sich der proletarischen Form des grafischen Ausdrucks bemächtigt, verwirklicht man sozusagen symbolisch die angestrebte Aufhebung der bürgerlichen, um Autorenschaft bemühten Kunst. Ein inhaltlicher Schwerpunkt vieler Comicsequenzen liegt bereits auf der Denunzierung der Gegner in der eigenen Bewegung und der Vertreter eines polizistischen Systems. Obgleich längst von den Ereignissen in die Defensive gedrängt, weigern sich die wertkonservativen Comic-Charaktere hartnäckig, die Zeichen der Zeit zu verstehen. "Tarzan, der Bulle des Dschungels" (Abb. 77) verlässt seinen Urwald.



77 Tarzan, der Bulle des Dschungels, findet die abgezogene Haut des letzten Bürokraten.

Die alte Welt hat ihn zu Hilfe gerufen um Licht in eine unverstandene Angelegenheit zu bringen. Er findet die abgezogene Haut des letzten Bürokraten, welche die streikenden Arbeiter einige Zeit zuvor zur Warnung aufgehängt hatten. Es bleibt Tarzan nur noch übrig zu

konstatieren, dass mit der Bürokratie der letzte Schutzwall des Kapitalismus zusammengebrochen ist.⁸⁷⁴



78 Kurzfristige aber bezeugte Wirkungen.

Die Aussicht auf die Diktatur des Proletariats steht am Horizont eines mit sexuellen Metaphern aufgeladenen umstürzlerischen Begehrens. Die erotische Komponente eines Diskurses, wie sie im Dialog einer situationistischen Femme Fatale und ihrem heroischen Partner im Comic "Le prolétariat comme sujet et comme représentation"⁸⁷⁵ aufscheint, verleiht den wütenden, aber mit kühlem Kopf strategisch denkenden Protagonisten, die von ihrem Weg zum historischen Sieg nicht abzubringen sind, eine unwiderstehliche Aura. Die insurektionelle Strategie der Situationisten baut mit Hilfe der Comic-Fiktion sichtlich auf die kalkulierte Wirkung ihrer ‚verliebt-machenden‘ Infiltration. So überträgt sich auf jeden, der mit den Situationisten in Berührung kommt, der Glanz ihrer Ideen (Abb. 78).⁸⁷⁶ In diesem libidinösen Kontext gewinnen

⁸⁷⁴ Vgl. den Comic-Strip in: Viénet: 136. Die Übersetzung des französischen Originaltextes findet sich auf S. 204. Eine Weile zeichneten die Situationisten ihre Flugblätter und Telegramme mit der Parole: "Die Menschheit wird erst an dem Tag glücklich sein an dem der letzte Bürokrat mit den Gedärmen des letzten Kapitalisten aufgehängt worden ist." Vgl. Dokumentenanhang in Viénet: 171 - 173.

⁸⁷⁵ Vgl. Viénet: 132 - 133.

⁸⁷⁶ Eine erste zweckentfremdete Reklame, die am 14. Mai in der Sorbonne angeschlagen wurde, zeigt eine junge Frau, die bei ihrem Orgasmus laut den Namen der Situationistischen Internationale hervorstöhnt. Vgl. Viénet: 56. In der Vorstellung zum sexuellen Höhepunkt zu kommen gipfelt eine ganze Reihe von Comics, in welchen

die ‚historischen‘ Aufnahmen des entpflasterten Paris⁸⁷⁷ oder Slogans wie "sous les pavés, la plage"⁸⁷⁸ durchaus die Konnotation einer Defloration. Der initiierte Akt, welcher die verdrängten Möglichkeiten des Menschen als geschichtliches Wesen erinnert, bestand darin, sich des Körpers und des Gebiets der eigenen Stadt nach langem Dämmer Schlaf wieder bemächtigt zu haben. Man riss der Schönen quasi die Kleider vom Leib und drang in tiefere Schichten unter ihrer nicht länger versiegelten Oberfläche. Paris war erwacht, sodann willig, geradezu hingebungsvoll und leuchtete einige wenige Tage im Feuerschein des Aufbruchs.

Der reanimierte Mythos der Revolution bedeutete allerdings nicht allen Mitstreitern das Gleiche. Einige Akteure des versuchten Umsturzes vernarrten sich, davor hatte Debord im neunten Kapitel von *GdS* implizit gewarnt, in den Abglanz des revolutionären Akts und Feuerscheins auf ihrem Gesicht und ihren Werken.⁸⁷⁹

Frauen für die wütenden Proletarier als potente Liebhaber schwärmen oder Paare, im Angedenken an die Freiheitskämpfer vergangener Tage, den Liebesakt vollziehen. Vgl. Comics in *i.s. Nr. 12* : 368 - 369 sowie 424.

⁸⁷⁷ U.a. in *Viénet*: 43, 45, 87, 91 sowie in *i.s. Nr. 12*: 373.

⁸⁷⁸ *Viénet*: Abb. S. 106.

⁸⁷⁹ Die Tatsachenberichte von Zeitzeugen und die Reflexionen des Mai 68 z.B. im französischen Film sind Legion. Bei zahlreichen Werken handelt es sich um eine stolzeschwellte Versicherung dabei gewesen zu sein oder einen Ausdruck von Sehnsucht dabei gewesen sein zu wollen.

VI. SELBSTAUFLÖSUNG UND HISTORISIERUNG DER S.I.

1. Vergegenwärtigung der Dialektik

Das letzte Kapitel von *Die Gesellschaft des Spektakels*, "Die materialisierte Ideologie", leitet Debord mit einem Zitat aus dem philosophischen Hauptwerk von Georg Wilhelm Friedrich Hegel ein. In der Konfrontation, welche die Belegstelle aus der *Phänomenologie des Geistes* (auch *PdG*) anspricht und von deren Kräftespiel der entsprechende Abschnitt über "Herrschaft und Knechtschaft" handelt, lässt ein zentraler Befund Hegels auf die Bedeutung der dialektischen Methode des deutschen Philosophen für Debord schließen. "Das Selbstbewußtsein ist *an* und *für sich*, indem und dadurch, daß es für ein anderes an und für sich ist; d.h. es ist nur als ein Anerkanntes."⁸⁸⁰

Durch die Verwendung des Zitats als Devise und Leitlinie seines eigenen Strebens nach Selbstemanzipation, das Debord mit den Entwicklungen seiner Epoche kurzschließt,⁸⁸¹ identifiziert er sich als Aussagesubjekt, dem die Theorie der Praxis und die Praxis der Theorie im Sinne eines prozessualen Fortschritts der Geschichte unauflöslich zusammen gehören. In einer Phase, da Debord noch alle in den Schriften der Situationisten analysierten Krisensymptome der spektakulären Gesellschaft darauf hindeuteten, dass revolutionäre Prozesse zu unumkehrbaren Ergebnissen führen würden, erschienen die sich gegen Ende der Sechziger Jahre häufenden Verweise der Situationisten auf Hegel als Indikatoren dafür, sich künftig nicht auf den zweifelhaften Meriten eines lediglich vorläufigen Erfolges gegen die Mächte des Spektakels ausruhen zu wollen. Mit Abstand betrachtet ähnelte die Mai-Revolution tatsächlich einem Pyrrhussieg, nach welchem sich viele Protagonisten jeweils mehr Lorbeer raffen wollten, als die Ereignisse realiter abwarfen.

Debords gesamte Analyse der Entwicklungslogik und Genese der Gesellschaft des Spektakels ist durchwirkt von seiner Lesart der Hegelschen Geschichtsphilosophie. Die Fundamente dieser Philosophie, die einen Versuch darstellt, die Geschichte des Denkweges des philosophierenden Menschen nachzuzeichnen, wurden eben in dieser *Phänomenologie des Geistes* gelegt. Aufgrund seiner Einsicht in die Vorläufigkeit und Unvollständigkeit der jeweils erzielten Ergebnisse eines aktiven Einwirkens auf geschichtliche Prozesse, hat Debord die Dialektik als jene von Hegel ausgearbeitete fortschrittliche Methode des Sagens und Handelns gleichsam gekapert und aufgesogen. In der Geschichte sieht er das Prinzip der dialektischen

⁸⁸⁰ Debord. *GdS*: 179. Im Original bei Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Köln. Könnemann, 2000: 149.

⁸⁸¹ Vgl. Debord. *GdS*: 186.

Weiterentwicklung durch den "Streit der entgegengesetzten Selbstbewußtseine"⁸⁸², die sich im Konflikt bewähren, am Werk.

Das letzte Teilstück in der Geschichte der S.I. und die Fortsetzung des Wirkens von Debord nach dem Fanal ‚Mai 68‘ wird durch einen näheren Blick auf das geistige Fundament seines Werks verständlich. Dessen Vortriebsenergie verdankt sich der Rezeption Hegels vor allem durch den gewandten Gebrauch dialektischer Denke in der Tradition der materialistischen Geschichtskonzeption von Karl Marx.⁸⁸³ Erst Marx erfüllte die dialektische Methode mit einem lebendigen revolutionären Prinzip. Dem lange Zeit im Londoner Exil forschenden deutschen Philosophen kam es darauf an, den dialektischen Materialismus auf das gesellschaftliche Leben anzuwenden, um dieses zu verändern.⁸⁸⁴

Für den französischen Sprachraum stellt Alexandre Kojèves Kommentar zur *Phänomenologie des Geistes* einen gewichtigen Versuch der "Einführung Hegels in die Gegenwart"⁸⁸⁵ dar. Kojèves Hegel-Interpretation von 1947, in ihrer Bedeutung für die französische Philosophie und Geistesgeschichte bereits in der Einleitung dieser Arbeit andiskutiert, versteht sich wesentlich als ein politisches Werk, das die intellektuelle Elite des Landes zu einer Stellungnahme herauszufordern suchte. Debords Traktat *GdS* muss, wie die im vorherigen fünften Kapitel dieser Arbeit zitierten Anmerkungen des Autors zur Funktion des Textes belegen, auch in dieser Kontinuitätslinie betrachtet werden. Hegel, wie Kojève ihn deutet, ist ein die Endlichkeit des Menschen akzeptierender Atheist. Diese These ist für die Auseinandersetzung mit dem Werk Debords, dem es mit den Verweistechiken der Zweckentfremdung um die Vergegenwärtigung einer deterministischen Geschichtsphilosophie und die sinnstiftende De- und Rekonstruktion revolutionärer Theorie ging, in hohem Maße anschlussfähig.⁸⁸⁶

⁸⁸² Hegel. *Phänomenologie des Geistes*: 151 - 152.

⁸⁸³ Der Historiker Werner Becker bezeichnet den theoretischen Marxismus, der zum Strang der rationalistischen politischen Philosophie gehört, als "evidenzaxiomatischen Konstruktivismus". Vgl. Becker, Werner. "Die Überlegenheit der Demokratie: Politische Philosophie nach dem Scheitern des Marxismus". In: Bryde, Brun-Otto; Dubiel, Helmut; Leggewie, Claus (Hg.). *Triumph und Krise der Demokratie - Vorlesungen*. Gießen. Verlag der Ferber'schen Universitätsbuchhandlung, 1995: 113.

⁸⁸⁴ Vgl. Störig, Hans Joachim. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt a.M.. Fischer Verlag, 1990: 493.

⁸⁸⁵ Vgl. "Vorwort des Herausgebers zur deutschen Erstausgabe" In: Kojève, Alexandre. *Hegel, eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur Phänomenologie des Geistes; mit e. Anh.: Hegel, Marx und das Christentum*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1988. (Titel der Originalausgabe: *Introduction à la lecture de Hegel, Léçons sur la phénoménologie de l'esprit*. Paris. Editions Gallimard, 1947.

⁸⁸⁶ Anselm Jappe betont, dass Debord unter den Einfluss der Hegel-Rezeption Kojèves geriet, der eher die tragische Dimension von Hegels Werk betonte. Vgl. Jappe. *Guy Debord*: 128.

Hegel-Exkurs nach Alexandre Kojève:⁸⁸⁷

Der Mensch in seiner geschichtlichen Entwicklung stellt in der Philosophie Hegels die alleinige Wirklichkeit dar. Kojève sieht in dem Weisen Hegel die Vollendung dieses Prozesses. Der Begriff der "Totalität" hat bei Hegel einen "dialektischen" Sinn. Die Totalität ist die Synthese der Identität (=These) und der Negativität (=Antithese). Das konkrete wirkliche Sein ändert sich. Es ist nichts anderes, als die Totalität seiner wirklichen Veränderungen.⁸⁸⁸

Dieses Sein ist nicht nur *an sich* (These oder Identität) sondern auch *für sich* (Antithese oder Negativität). Es ist *an und für sich* (Synthese oder Totalität). Bei Hegel ist das konkrete wirkliche Sein *aufgehoben*. In der Antithese ist das Sein negiert. Aber ebenso ist das negierte Sein in seinem Sein *aufbewahrt*. Das aufbewahrte negierte Sein ist in seinem Sein *sublimiert*. Es hat sich umgebildet, was bedeutet, dass es nicht mehr Rohmaterial ist, sondern "bearbeitetes Produkt".⁸⁸⁹ Das Subjekt Hegels kann nur sein oder sich selbst schaffen, indem es das gegebene Sein negiert.

Die menschliche Wirklichkeit ist die Gesamtheit der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit, die sich im Schoße der natürlichen Welt abspielt. Durch eine Um-Bildung des natürlich Gegebenen schafft sich der Mensch eine nicht-natürliche, technische oder geschichtliche Welt. Diese Umbildung ist als Negation ein *Tun*. Der Mensch ist in seiner Wirklichkeit *Tun*. Er schafft sich frei, indem er eine geschichtliche Welt schafft. Als *Tun* ist der Mensch auch sinnvolle Rede. Rede, die das sich als menschliche Wirklichkeit schaffende Wirkliche *offenbart*.⁸⁹⁰

Das, was man vormalig ‚Gott‘ nannte, ist demzufolge die Menschheit in der vollendeten Totalität ihrer geschichtlichen Entwicklung. Der *Weltgeist*, den Hegel in seiner Philosophie bemüht, ist nur als endliches oder menschliches Selbstbewusstsein objektiv wirklich, das aufgehört hat Endliches zu sein, indem es sich über sich selbst in der zyklischen Bewegung des absoluten Wissens schließt; über das Selbstverständnis seiner vollständigen Verwirklichung. Der absolute Geist ist folglich die raumzeitliche Totalität der menschlichen Wirklichkeit. Der dialektische Mensch schafft sich als menschliches Wesen, indem er sich als natürliches Wesen negiert. Auf diese Weise wird er geschichtlich.⁸⁹¹ Der Mensch kann alles, was er will, negieren. Hegel

⁸⁸⁷ Der Exkurs folgt sinngemäß einer Rezension Kojèves über Henri Niel: *Über die Vermittlung in der Philosophie Hegels* aus dem Jahr 1946. Kojève. "Hegel, Marx und das Christentum". In: Kojève. *Hegel, eine Vergegenwärtigung seines Denkens*: 271 - 298.

⁸⁸⁸ Vgl. Kojève. "Hegel, Marx und das Christentum": 273.

⁸⁸⁹ Vgl. Kojève. Ebenda: 274.

⁸⁹⁰ Vgl. Kojève: 277.

⁸⁹¹ Vgl. Kojève: 279.

behauptet, dass er erst dann aufhört zu negieren, wenn er nicht mehr negieren will. Das, was ihn vollständig befriedigt, ist vollendet. Bis zu diesem Punkt, der gedanklich nicht mehr überschritten werden kann, bleibt die Geschichte unvollendet.

Auf der phänomenologischen Ebene wird diese metaphysische Wirklichkeit zum Dasein; zu einer Gesamtheit von Objekten, die sich einer Vielheit von redebegabten Subjekten entgegensetzen. Die Verschiedenheit bedeutet in sich bereits Negation. Der geschichtliche Mensch bildet diese Welt und sich selbst durch eine Folge negierender Handlungen um. Die Gesamtheit dieser negierenden Handlungen bildet den konkreten Inhalt der Weltgeschichte. Hegel sieht den Menschen unter dem Primat seiner Begierde nach Anerkennung. Jede Begierde ist nicht eine empirische Wirklichkeit, sondern die Anwesenheit der Abwesenheit einer solchen Wirklichkeit. Der Mensch handelt im Hinblick auf das, was in der geschichtlichen Welt nicht existiert, oder besser: noch nicht existiert.

Sobald sich zwei Begierden nach Anerkennung treffen, wird ein Entscheidungskampf auf Leben und Tod notwendig. In diesem schaffen sich die Gegner als Sieger und Besiegter. Indem sich der Mensch in seinem Kampf um die Anerkennung schafft, geht er aus diesem Konflikt entweder als Herr oder Knecht hervor. Erst dieser Streit schafft die menschliche Wirklichkeit als eine *soziale* Wirklichkeit.⁸⁹² Der Mensch kämpft um das Recht anerkannt zu werden. Um die einseitige Anerkennung zu objektivieren, zwingt der Herr den Knecht für ihn zu arbeiten. Diese erzwungene Arbeit ist ein 'widernatürliches', spezifisch menschliches Tun. Die menschliche Arbeit verändert das Wesen der Welt, indem sie in der Natur die technische Welt schafft, in der sich die Weltgeschichte abspielt. Da der Knecht nicht anerkannt und in der Welt nicht befriedigt ist, kritisiert er sie in seinen Reden. Er negiert sie also verbal. In seiner Rede konstruiert er eine imaginäre Welt, die seinem Ideal entspricht. So bildet der geknechtete Mensch die fiktive Welt der Kunst und der Religion. Die Weltgeschichte ist somit auch die Geschichte des kritischen Denkens, der Kunst und der Religion. In ihrem Kern ist sie aber die Geschichte der blutigen Prestigekämpfe um Anerkennung.

Auf Dauer begnügt sich der Knecht nicht mit imaginären Befriedigungen. Um von seinem Herrn anerkannt zu werden, bemüht er sich darum, diesen abzuschaffen. Die Geschichte wird in ihrem aus dieser Ambition abgeleiteten Verlauf als mehr oder weniger unterbrochene Folge von Kriegen und Revolutionen verständlich. Notwendig wird diese Folge in dem Moment aufhören, wenn die Begierde nach Anerkennung voll befriedigt ist. Wenn jeder von einer die ganze Menschheit umfassenden klassenlosen Gesellschaft anerkannt ist. Die Wirklichkeit, welche aus der Begierde nach Anerkennung hervorgeht ist eine *sich selbst bewußte*

⁸⁹² Vgl. Kojève: 286.

Wirklichkeit.⁸⁹³ Für Hegel ist der Mensch Selbstbewusstsein. Die Fülle seines Selbstbewusstseins ist die Integration der im Lauf der Geschichte zuvor erreichten Bewusstseinsstufen. Letzlich ist die Weltgeschichte die Geschichte des menschlichen Selbstbewusstseins. Die Fülle des Selbstbewusstseins kann erst dann erreicht werden, wenn der Mensch durch seine wirkliche Existenz voll befriedigt ist. Solange er das nicht ist, negiert und verändert er sich. Er entwickelt sich nur, um zur Fülle seines Selbstbewusstseins, die Hegel Weisheit nennt, zu kommen. Der Weg zur Weisheit heißt Philosophie. In dieser Bewegung geht es um die 'Vermittlung' des Seins durch das sich seiner selbst voll bewusste Denken. Der Mensch vollendet sich, indem er sich in der Person des Weisen seiner wesensmäßigen Endlichkeit bewusstwird. Der weise gewordene Mensch weiß sich sterblich. Er hat die Idee seines Todes akzeptiert. Der Mensch, der sich selbst gegenüber, seine Existenz voll rechtfertigen kann, ist vollkommen befriedigt durch das, was er ist. Alles, was er über sich selbst und die Menschen schlechthin gesagt hat, bleibt in der Erfülltheit seines Selbstbewusstseins für immer wahr. Dieser Mensch *ist* also die Wahrheit.⁸⁹⁴

Hegel zufolge kann eine Diskussion nur durch die Wirklichkeit entschieden werden; durch die Verwirklichung der einander bekämpfenden Thesen. Die verbalen Polemiken reflektieren nur die wirkliche Dialektik. Diese wiederum ist eine Dialektik des Handelns, das sich als Kampf und Arbeit manifestiert. Kojève führt aus:

In unseren Tagen ist die Hegelsche Philosophie ebenso wie zur Zeit von Marx keine Wahrheit im eigentlichen Wortsinn: sie ist [...] eine Idee oder ein Ideal, das heißt ein 'Entwurf', den es durch das Handeln zu verwirklichen, also zu bewahrheiten gilt. Das Außerordentliche an dieser Philosophie ist jedoch, daß sie, gerade weil sie noch nicht wahr *ist*, als einzige fähig ist, es eines Tages zu *werden*. Denn nur sie sagt, daß die Wahrheit sich in der Zeit vom Irrtum her schafft und daß es keine 'transzendenten' Kriterien für Wahrheit gibt. [...] Und deshalb wird die Geschichte den Hegelianismus niemals widerlegen, sondern sich damit begnügen, zwischen ihren beiden entgegengesetzten Interpretationen zu wählen. Man kann also sagen, daß im Augenblick jede Interpretation Hegels [...] nur ein Kampf- und Arbeitsprogramm ist (wobei eines dieser Programme sich *Marxismus* nennt). Das heißt, das Werk eines Hegelinterpreten hat die Bedeutung einer politischen Propagandaschrift.⁸⁹⁵

⁸⁹³ Kojève: 288.

⁸⁹⁴ Vgl. Kojève: 291.

⁸⁹⁵ Kojève: 298.

2. Die Autodestruktion der S.I. als Akt der "Aufhebung"

Hegels Begriff der Synthese schränkt These und Antithese nicht ein. Sie werden vielmehr "aufgehoben" im dreifachen Sinn, den das Wort in der deutschen Sprache hat.⁸⁹⁶ Die widersprüchlichen Bedeutungen von Beseitigung und Bewahrung stehen in einem Verhältnis zueinander, das die antithetischen Gegensätze nicht zum Verschwinden bringt, sondern in einer höheren Einheit lebendig hält. In dieser Hinsicht meint Aufhebung die Elevation auf eine übergeordnete Ebene.

Dieses triadische Schema ist ein Modell dafür, wie das Denken in Widersprüchen fortschreitet.⁸⁹⁷ In der Selbstbewegung des an Begriffe gebundenen Denkens und in der Selbstbewegung der Wirklichkeit sieht Hegel dasselbe Prinzip wirksam. Jeder Bewusstseinsausgriff nach einem Gegenstand überzieht dieses vorgefundene Objekt. Der so auf eine höhere Ebene gehobene Gegenstand wird seinerseits erneut zu einer Herausforderung an die Erkenntnis, sich diesem Stadium anzugleichen. "Jede Bewußtseins- und Gegenstandsgestalt führt so über sich hinaus in eine höhere, umfassendere, neue Gestalt."⁸⁹⁸ In der Geschichte pflegt häufig eine neu auftretende Idee schnell aufzusteigen. Durch die Überspannung ursprünglich vielleicht richtiger Prinzipien führt dieser Aufstieg möglicherweise zu einem Umschlag ins Gegenteil.⁸⁹⁹ In einem neuen Stadium der Dinge kann dieser ursprüngliche Gegensatz, sofern er nicht restlos vergessen ist, erneut aktiv werden. Die inhaltliche Verbindung dieser Theorie zur situationistischen Praxis der Zweckentfremdung als Rememorierungs- und Neukontextualisierungsbemühung wurde in den vorhergehenden Kapiteln an den jeweils zur Debatte stehenden Beispielen ausführlich abgehandelt. Der gesamte revolutionäre Komplex, in welchen die S.I. ihre Gruppenexistenz eingebettet sieht, erscheint wie eine Bestätigung der hegelschen Geschichtsphilosophie. Die Geschichte ist insofern ein unendlicher Prozess, als ihr von Hegel konstruiertes Ziel, so nah man ihm auch zeitweilig gekommen sein mag, immer wieder außer Sichtweite gerät. In diesem Verlauf ist alles, was wirklich ist, auch vernünftig. Was vernünftig erscheint, ist real.

Debords strategisches Vorgehen zeugt davon, dass er diese Entwicklungslogik voll und ganz verinnerlicht hat, wenn nicht gar sich willentlich von ihr vereinnahmen ließ. Das aus den

⁸⁹⁶ Vgl. Störig, Hans Joachim. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1990: 456.

⁸⁹⁷ An dieser Stelle möchte Ich auf ein kleines Büchlein verweisen, welches die besten Witze des Hegel-Interpreten Slavoj Žižek versammelt. Ziel der Anekdotensammlung *Žižek's Jokes* ist es offenbar, Zuhörern und Lesern vor allem die Natur der Hegel'schen Triade nahezubringen, wenn nicht gar sie mit diesem Denkschema zu infizieren um sie so wirksam gegen simplere Muster zu immunisieren.

⁸⁹⁸ Kern, Walter. "Phänomenologie des Geistes" In: Jens, Walter. *Kindler's Neues Literaturlexikon Bd. 7*: 519.

⁸⁹⁹ Vgl. Störig. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*: 457.

Konflikten der Lettristen und Situationisten erwachsene Bewusstsein seiner eigenen Rolle zeigte sich vor allem in der uneigennützigen Bemühung, dem dialektischen Fortgang der Geschichte durch negierende Taten stets neue Energie hinzuzufügen. Im Sinne des Potlatch als Praxis der Gabe und der Verausgabung bedeutet diese Negationspraxis gleichzeitig die Anerkennung der eigenen Vergänglichkeit und damit auch der Vergänglichkeit jener Organisationen, in deren Namen man auftrat und sich aufführte. All diese vergänglichen Realitäten können aber im Sinne Hegels 'aufgehoben' werden.

Mit dem Bericht *Viénet's*, der, wie es Debord im Jahr darauf in seiner Bilanz "Der Beginn einer Epoche" in *i.s. Nr. 12* unternahm, die Rekuperation der Revolte als notwendige Phase in einem revolutionären Verlauf analysiert, kündigte sich bereits eine Ambition zur Historisierung der S.I. an, die aus ihren eigenen Reihen heraus erfolgte. In der Zeit nach dem Mai 68 war der Zusammenhalt und damit die Existenz der Organisation durch ein Zusammentreffen einander bedingender interner und externer Faktoren angegriffen.

Die aktuelle Befindlichkeit der S.I. ließ sich mit Begriffen wie ‚vorübergehende Führungsschwäche‘ und ‚Richtungslosigkeit‘ charakterisieren. Ihre durch und in den Konflikten der letzten Jahre unterschiedlich profilierten Mitglieder standen zu dieser Zeit durchaus auch in persönlichen Rivalitäten zueinander. Verschärft wurde die Lage dadurch, dass sich die assoziierten Situationisten, wie Mitglieder vieler anderer Organisationen, die sich ‚staatsfeindlicher‘ Umtriebe verdächtig gemacht hatten, nun einer strengeren Überwachung durch den französischen Geheimdienst und durch andere Organe ausgesetzt sahen. Die polizeiliche Observation erschwerte nicht nur generell die interne Kommunikation, sowie im Speziellen die Koordination weiterer Aktionen, sondern führte notabene auch zu einer räumlichen Zerstreuung der Gruppe. Im Juni 1968 exilierten einige Situationisten zusammen mit Debord nach Belgien. Dort entstand in gemeinsamer Redaktion der Bericht *Viénet's*, der oben einer Analyse unterzogen wurde. Bis zur Mitte des folgenden Jahres kam der in den Jahren zuvor rege Briefverkehr mit den an den Mai-Ereignissen beteiligten Situationisten fast vollständig zum Erliegen. Einen letzten persönlich an Vaneigem adressierten Brief verschickte Debord schon im August 1968 aus den Vogesen. In Erinnerung an die glorreichen Kämpfe des Frühjahrs enthält er einige humorige kulinarische Rezeptvorschläge. Was mitzuteilen blieb sind also vergleichsweise lauwarne gastrosophische Versuche sich der verbliebenen Gemeinsamkeiten zu versichern. Die im Schreiben erwähnten Phantasiegerichte spielen auf die gestörte Ordnung in den öffentlichen Institutionen und auf den Straßen an. Als Reminiszenz an die Barrikaden aus verbrannten Autos und Pflastersteinen besteht "Croustade Gay-Lussac" aus

einem flambierten Hummer, der auf einem Bett von Muscheln und heißen Maronen serviert wird. Bei "Sorbonne Flambée" handelt es sich um eine riesige mit Kirschen garnierte und mit Schokolade umhüllte Meringue. Laut Serviervorschlag wird das grotesk-barocke Eischaum-Zucker-Gebilde am Tisch mit grünem Wodka effektiv flambiert.⁹⁰⁰

Es gilt festzuhalten, dass Debord von der Arbeit, die er in die opulente zwölfte Ausgabe von *internationale situationniste* investiert hatte, aufgerieben wirkte.⁹⁰¹ Auf der Ebene der persönlichen Beziehungen in der S.I. schien er, der 1968 das Durchschnittsalter der Wütenden bereits weit überschritten hatte, keineswegs mehr die zentrale Integrationsfigur zu sein. Weitgehender Konsens herrscht in der Literatur zum Thema darüber, dass Vaneigem zu dieser Zeit ungleich größeren Einfluss auf die jüngeren Mitglieder und Bewunderer hatte.⁹⁰² Mit *i.s. Nr. 12* versuchte Debord im Verweis auf die Abhandlung Viénets, hinter dessen Buch man aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten ebenfalls Debord als Spin-Doctor vermuten darf, einen Sinn aus den konfusen Ereignissen und Erörterungen des Mai 68 zu ziehen. Das Anliegen der Texte in *i.s. Nr. 12* war es, die strategischen Optionen einer zukünftigen revolutionären Praxis infolge der reformistischen Wende in Frankreich auszuloten und aufzuzeigen.

Nach den Neuwahlen in Frankreich, die Georges Pompidou im Juni 1969 in das Amt des Präsidenten- und wieder Ruhe in die aufgewühlte und in den Mai-Tagen gesplante Nation gebracht hatten, wendeten die Situationisten ihre Aufmerksamkeit jetzt verstärkt der eskalierenden politischen Situation in Italien zu. Die italienische Sektion der S.I. war erst im Frühjahr desselben Jahres durch Claudio Pavan, Paolo Salvadori und Gianfranco Sanguinetti gegründet worden. Eine erste Auflage des Bulletins der S.I. in italienischer Übersetzung, das eine Auswahl der Texte der letzten Jahre enthielt, erschien im Juli des Jahres in über 4.000 Exemplaren.⁹⁰³ Der enorme Anklang und Absatz, den die Publikationen der S.I. in Italien fanden, musste Debord in seiner Einschätzung der erhöhten Anfälligkeit eines bereits früh durch terroristische Akte gegen den Staat⁹⁰⁴ angeschlagenen, zu Korruption und

⁹⁰⁰ Vgl. Debord. *Correspondance volume 3*: 288.

⁹⁰¹ Etwa die Dichterin Angéline Neveu, eine zum Zeitpunkt des Mai 68 20 Jahre alte Zeitzeugin, berichtet, dass Debord für die Texte der *i.s.* fast im Alleingang zuständig war. "Il n'y a quasiment aucun Enragés qui ait écrit." Neveu, Angéline. "Enragés - Situationnistes 68". In: Ciret, Yan (Hg.). *Figures de la négation, Avant-gardes du dépassement de l'art*. Katalog d. Ausstellung *Après la fin de l'art (1945-2003)* im Musée d'art Moderne de Saint-Étienne Métropole. Éditions Paris-Musées, 2004: 45.

⁹⁰² Vgl. Hussey. *The Game of War*: 253.

⁹⁰³ Vgl. die Angaben zur Verbreitung situationistischer Schriften in *i.s. Nr. 12*: 447. Die aktuelle Ausgabe des Magazins konnte die Auflage auf 10.000 Exemplare steigern.

⁹⁰⁴ Die Rolle eines Vorreiters bei der Organisation kleiner paramilitärischer Gruppen nimmt in Italien der reiche Verleger Feltrinelli ein, der den Widerstand gegen einen Putsch von rechts zu organisieren trachtete. Ab 1971 versuchte er auch die Terroristen der *Roten Brigaden* unter einem einheitlichen Kommando zu integrieren, da er die Probleme ihrer zersplitterten Existenzen im Untergrund früh erkannte. Laut der offiziellen Version starb Feltrinelli bei dem Versuch Sprengstoff an einem Hochspannungsmast anzubringen, in der Nähe von Mailand.

extremistischen Positionen neigenden politischen Systems für Tendenzen seiner Aushöhlung bestätigen.⁹⁰⁵

Es ist bezeichnend für eine geographische Verlagerung situationistischer Aktivitäten, dass die achte Konferenz der S.I. Ende September 1969 unter Beteiligung von 18 Mitgliedern der nationalen Sektionen und ihren Angehörigen in Venedig stattfand. Im Verlauf der Veranstaltung regte Debord an, zur Widerlegung der Halbwahrheiten, die aktuell vermehrt über die Arbeit der S.I. Verbreitung fanden, eine Geschichte der Organisation zu schreiben. Desweiteren bekräftigte er sein Vorhaben, einen Film über sein Buch *GdS* zu machen, welches er in *i.s. Nr. 12* angekündigt hatte.⁹⁰⁶ Als Reverenz an ein nie verwirklichtes Projekt des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein, der in den frühen 30er Jahren *Das Kapital* von Marx verfilmen wollte, richtete sich diese Idee auch gegen den Einfluss Godards auf das aktuelle Filmschaffen. Godard hatte behauptet, man könne die Revolution nicht verfilmen, da die Filmkunst die Kunst der Lüge und des Scheins sei.⁹⁰⁷ Bereits in *i.s. Nr. 10* hatten die Situationisten den erfolgreichsten und präsentesten der jungen französischen Regisseure bezichtigt, für den Film das zu sein, was Lefebvre und Morin auf dem Gebiet der Gesellschaftskritik verkörperten. Dieser "Club Méditerranée' des modernen Denkens"⁹⁰⁸ benutze eine Karikatur der Freiheit als absetzbaren Schund anstatt sich um die authentische Freiheit zu bemühen.⁹⁰⁹ Beide Vorschläge Debords mussten geradezu als Widerspruch zu einer Theorie und Praxis erscheinen, die, wiewohl sich dieser Prozess in den Medien und Aktionen der S.I. bildhaft niederschlug, auf der Zerstörung und Verweigerung des Bildes basierte. Bei den Mitgliedern der S.I. mochte sich der Eindruck verfestigt haben, dass mit der Idee einer Historisierung der Organisation in einer Art selbstinduziertem Backlash ihr geschichtlicher Augenblick, der einige Mitglieder dazu verführte, sich an ihrer eigenen Rolle zu berauschen, vorbei sei.

Debords Ansatz einer Theorie und Praxis des Dialogs, die gleichzeitig Kritik der Gesellschaft sein sollte, geht jedoch über eine einfache Negation der S.I. als treibende historische Kraft hinaus. Die ersten heftigen Symptome der Schwierigkeiten, die sich mit einem neuen Genre des

1972. Vgl. Hess, Henner. "Italien: Die ambivalente Revolte". In: Hess, Henner; Moerings, Martin; Paas, Dieter; Scheerer, Sebastian; Steinert, Heinz (Hg.). *Angriff auf das Herz des Staates: Soziale Entwicklung und Terrorismus*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1988: 65 - 68.

⁹⁰⁵ Henner Hess analysiert in seinem oben genannten Aufsatz die Polyvalenz der sich miteinander verbindenden Proteste der Arbeiter, Schüler und Studenten als Reaktion auf repressive Zustände, die man in der gesamten italienischen Gesellschaft wirksam sah. Eine Folge ist die zunehmende Tendenz zum Linksradikalismus, die in Italien zum Manichäismus der *Roten Brigaden* geführt habe. Vgl. Hess. "Italien: Die ambivalente Revolte: 68 - 79.

⁹⁰⁶ Vgl. *i.s. Nr. 12*: 448 - 450.

⁹⁰⁷ Vgl. *i.s. Nr. 12*: 448 - 450.

⁹⁰⁸ *i.s. Nr. 10*: 205.

⁹⁰⁹ Vgl. *i.s. Nr. 10*: 205.

Denkens und der Praxis auftraten, hatten sich bereits mit der zunehmenden Popularität der situationistischen Thesen seit etwa 1966 gezeigt. Als skeptische Reaktion auf die gesteigerte öffentliche Anteilnahme an der Existenz der S.I. wurden in *i.s.* immer wieder die jeweils gängigen Kommentare zur S.I. und ihren Publikationen veröffentlicht.⁹¹⁰ Vor dem Hintergrund einer nach den Kriterien für inhaltliche Kohärenz vorangetriebenen Theorie der Kommunikation sollte sich die auf Schlagworte verkürzte journalistische Rezeption und Meinungsmache selbst ihrer Rückständigkeit als Ausdruck und Erfüllungsgehilfin des Spektakels überführen. Nach 1968 verschärften sich diese Phänomene einer Unfähigkeit die Theorie der S.I. zu verstehen allein schon durch die Tatsache, dass die Situationisten jetzt als Feinde des Spektakels bekannt waren. Aufgrund ihrer mehr oder weniger spielerisch anmutenden Interventionen in Straßburg und Paris stieg gerade in Kreisen eines kulturellen Anti-Establishments ihr Beliebtheitsgrad zunehmend. "Ein unvermeidlicher Teil ihres geschichtlichen Erfolges hat die S.I. dahin gebracht, ihrerseits angeschaut zu werden."⁹¹¹ Debord bezeichnete das pro-situationistische Phänomen, darunter er eine knechtische Bewunderung der S.I. durch eine ständig wachsende Menge begeisterter Zuschauer verstand,⁹¹² als "zusätzliche Entfremdung der entfremdeten Gesellschaft" und diagnostizierte eine "Kinderkrankheit des Erscheinens der neuen revolutionären Bewegung".⁹¹³ Die Prosituationisten "sind ein bezeichnendes Produkt der gegenwärtigen Geschichte, aber sie produzieren sie in keiner Weise ihrerseits. Das prosituationistische Milieu stellt anscheinend die zur Ideologie gewordene Theorie der S.I. dar".⁹¹⁴ Debords Publikumsschmähungen sind stets ausführlich und doch oft delikat auf den Punkt gebracht.

Die Prosituationisten haben in der S.I. nicht eine bestimmte kritisch-praktische Aktivität gesehen, die die sozialen Kämpfe einer Epoche erklärten oder ihnen vorausgingen, sondern bloß extremistische Ideen; und nicht so sehr extremistische Ideen als die Idee des Extremismus; und letztlich weniger die Idee des Extremismus als das Bild extremistischer Helden, die in einer triumphierenden Gemeinschaft versammelt sind.⁹¹⁵

⁹¹⁰ Vgl. u.a. folgende Artikel: "Wie man die S.I. nicht versteht" in: *i.s.* Nr. 10: 218 - 220; "Ausgewählte neueste Meinungen über die S.I." In: *i.s.* Nr. 11: 298 - 303; "Wie man situationistische Bücher nicht versteht" in: *i.s.* Nr. 12: 375 - 386. Eine Sammlung von Presseberichten über die S.I., die sich über den Zeitraum von 1967- 1969 erstreckt, ordnet die Urteile nach Motiven wie: "Die Dummheit", "Die vorzeitige Beruhigung", "Die Panik", "Spontane Begriffsverwirrung" und "Irrsinn". Vgl. "Ausgewählte Urteile über die S.I., geordnet nach Hauptmotivation" In: *i.s.* Nr. 12: 387 - 396.

⁹¹¹ Debord, Guy; Sanguinetti, Gianfranco. "Thesen über die Situationistische Internationale und ihre Zeit". In: Situationistische Internationale. *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen*. Wien. Edition Revolutionsbräuhaus, 1997: 24. (im frz. Original: Internationale Situationniste. *La véritable scission dans l'Internationale*. Paris. Champ Libre, 1972.)

⁹¹² Debord; Sanguinetti. "Thesen": 24 - 26.

⁹¹³ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen": 26 - 27.

⁹¹⁴ Debord, Sanguinetti. "Thesen": 26.

⁹¹⁵ Debord, Sanguinetti. "Thesen": 27 - 28.

Das besondere Merkmal des Prosituationisten ist, dass er die Dialektik geradezu ignoriert. Indem er sich weigert, sein eigenes Leben realistisch zu sehen, weigert er sich die Zeit zu begreifen. Die Zeit macht ihm Angst, da qualitative Sprünge ihr Wesen ausmachen. Diese erfordern Entscheidungen, die sich nicht rückgängig machen lassen. Manche Gelegenheiten, so Debord in Anspielung auf den revolutionären Moment von 68, kehren eben nicht mehr wieder.⁹¹⁶

Eine Bewegung zur Regression wollte Debord auch innerhalb der Organisation der S.I. ausgemacht haben. Gemessen an der Selbstverpflichtung der Organisation zur Kohärenz ihrer Handlungen, herrschte nun ein offensichtliches Ungleichgewicht der Tat zwischen ihren Sektionen vor. Wie erwähnt, hatte sich diese Diskrepanz bereits darin angekündigt, dass Debord für die Inhalte der letzten Ausgabe von *i.s.* fast alleine verantwortlich war. Im Juli 1969, ungefähr einen Monat vor dem Erscheinen von *i.s. Nr. 12*, legte Debord sein Amt als verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift nieder.⁹¹⁷ Er berief sich bei seiner Entscheidung auf das revolutionäre Prinzip der Aufgabenverteilung, das in den verantwortlichen Positionen eine Rotation der Mitglieder vorsah um dem Anspruch der Kollektivität gerecht zu werden. Ein neuer Redaktionsausschuss, der sich aus Baulieu, Riesel, Sébastiani und Viénet zusammensetzte, brachte es nach der Konferenz von Venedig innerhalb eines ganzen Jahres nicht fertig, brauchbare Texte für die Kompilation einer geplanten Folge Nummer zu schreiben. Die neue Redaktion erwies somit de facto ihre Inkompetenz, die Theorie der Praxis konsistent voranzutreiben.⁹¹⁸

Nach Ansicht von Debord offenbarte sich der prosituationistische Geist auf der Konferenz in Venedig auf außerordentliche Weise.⁹¹⁹ Die Kluft zwischen den Mitgliedern und den nationalen Sektionen trat vor allem in einem eklatanten Missverhältnis zutage, genuin neue Ideen in die Diskussion einzubringen. Debord sah sich auf den Versammlungen, die in Räumlichkeiten des Arsenal, also der geschichtsträchtigen Flottenbasis der ehemaligen Republik Venedig stattfanden, entweder mit einer Mauer des Schweigens oder der Wiederholung von pseudo-revolutionären Allgemeinplätzen konfrontiert.⁹²⁰ Eine folgende Orientierungsdebatte über die Zukunft der S.I., nachvollziehbar anhand der Korrespondenz Debords mit den einzelnen

⁹¹⁶ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen":28.

⁹¹⁷ Vgl. Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 400.

⁹¹⁸ Vgl. Debord, Guy. "Aufzeichnungen, die der Geschichte der S.I. von 1969 bis 1972 dienen". In: Situationistische Internationale. *Die wirkliche Spaltung in der Internationale*: 50 - 51.

⁹¹⁹ Vgl. Debord. "Aufzeichnungen":51.

⁹²⁰ Nach der Konferenz in Venedig reagierte er mit einem mahnenden Brief an die französische Sektion der S.I., in welchem er diese Haltung verurteilte. Vgl. "Aux membres de la section française de l'I.S.". In: Debord, Guy. *Correspondance Volume IV: Janvier 1969 - Décembre 1972*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2004: 127 - 128.

nationalen Sektionen, zog sich über ein Jahr hin. Aus der Sicht Debords zeigte sich in dieser Zeit deutlich die inhaltliche Leere und die Tendenz zur Abstraktion in den Reaktionen jener Mitglieder, die er in einem als Brief verschickten Communiqué als "camerades contemplatifs"⁹²¹ titulierte. Einige der Genossen bezichtigte er, sich beständig mit der Ankündigung diverser Projekte zu wiederholen, ohne daran zu arbeiten, diese in Taten umzusetzen. In der Reaktion der S.I. auf solch offenbare Missstände bewirkten allerdings selbst die sich nach einer zweijährigen Pause jener Konsolidierungspraxis wieder häufenden Ausschlüsse und Demissionen keine qualitativen Fortschritte in der Gesamtlinie der Organisation.⁹²²

Etwa zur gleichen Zeit wurde die Publikation von *i.s.* gestoppt. Dadurch, dass die Zeitschrift elf Jahre lang die radikalen Thesen der S.I. einer öffentlichen Diskussion zugänglich gemacht hatte, sah Debord das Ziel des Zentralorgans als erreicht an. Nachdem man die sogenannten kontemplativen Situationisten für einige Zeit ihre Unzulänglichkeit unter Beweis stellen ließ, verabschiedeten Debord, Riesel und Viénet am 11. November 1970 eine gemeinsame Erklärung, die eine "Richtung" in der S.I. begründete. Sie handelten in Übereinstimmung mit einem in Venedig verabschiedeten Artikel, der es ausdrücklich allen Assoziierten der S.I. erlaubte, eine solche Tendenz zu etablieren. Die Begründung einer Tendenz sollte ein Mittel sein, die S.I. zu schlüssigen Ergebnissen zu führen. Sei es eine generelle Übereinkunft über ihre zukünftige Linie zu erzielen oder eine endgültige Spaltung der Organisation zu provozieren.⁹²³ In der internen Verlautbarung drückten die drei Mitglieder ihren Willen aus, "vollständig mit der Ideologie der S.I. zu brechen", um so bald wie möglich zu einer Spaltung zu gelangen, deren Grenzen die nun bevorstehende Diskussion festlegen sollte.⁹²⁴ "Unsere 'Erklärung' hatte sofortige praktische Wirksamkeit, weil sie mit der Ankündigung schloß, daß wir 'unsere Positionen außerhalb der S.I. bekanntmachen würden'. Das Durcheinander der Kontemplativen begann auf der Stelle."⁹²⁵

Die Tendenz des 11. November bewirkte eine personale Ausdünnung der S.I. auf ihren wichtigsten Rängen. Riesel und Viénet legten ihre Mitgliedschaften nieder. Vaneigem schrieb in seiner Austrittserklärung vom 14. November, die einen Versuch der dialektischen Erwiderung darstellt, dass die Tendenz zur Spaltung die "letzte Abstraktion" sei, die im Namen

⁹²¹ Vgl. "Communiqué de l'I.S. à propos de Vaneigem". In: Debord. *Correspondance Volume IV*: 309.

⁹²² Wegen verschiedener Affären wurden die Mitglieder Chevalier, Chasse, Elwell, Pavan, Roth und Salvadori ausgeschlossen. Beaulieu und Cheval mussten wegen interner Gewaltanwendung bzw. Dummlichkeit und Würdelosigkeit demissionieren. Vgl. Debord. "Aufzeichnungen": 53.

⁹²³ Vgl. "Appendix 7: Statutes adopted at the Venice Conference on 30 September 1969 (excerpt)". In: Situationist International. *The Real Split in the International*. London. Pluto Press, 2003: 174.

⁹²⁴ Vgl. Debord. "Aufzeichnungen": 56.

⁹²⁵ Debord. "Aufzeichnungen": 56.

der S.I. formuliert werden konnte.⁹²⁶ In einem langen Communiqué "à propos de Vaneigem", das Debord am 9. Dezember an die übrig gebliebenen Mitglieder der S.I. versendete, überführte er den Verfasser des *Handbuch der Lebenskunst* des Verlusts dialektischen Denkens. "Vaneigem a manié par tonnes le concept de qualitatif en oubliant résolument ce que Hegel appelait, dans *La science de la logique*, 'la qualité la plus profonde et la plus essentielle', la contradiction."⁹²⁷ Zusätzliche gravierende Kritikpunkte, die jede weitere Zusammenarbeit unmöglich machten, seien seine erwiesene Unfähigkeit gewesen, sich in die historischen Kämpfe eindenken zu können, sowie ein desaströses Missverhältnis zwischen Theorie und Praxis.⁹²⁸ Vaneigem habe ein revolutionäres Buch geschrieben, dessen Gehalt er weder in die Praxis übersetzt habe, noch sei er imstande gewesen, seine Inhalte entsprechend den Fortschritten der revolutionären Epoche korrigiert und weiter entwickelt zu haben. Debord statuierte abermals ein Exempel. Sein Text stellt die Absenz Vaneigems im gegenwärtigen Stadium des Kampfes fest. Dies ist für Debord Beweis genug, dem wichtigen Weggefährten der aktivistischen Jahre die Liebe zu den Zielen der S.I. abzusprechen, die er stattdessen, als Opfer der Verführungskünste des Spektakels, nun für sein eigenes Bild als Held der Revolution hege.⁹²⁹

Der gemeinsam von Debord und Sanguinetti in Form von 61 Paragraphen abgefasste Report "Thesen über die Situationistische Internationale und ihre Zeit" ist der zentrale Text der letzten Veröffentlichung der S.I.. Deren Titel, *La Véritable Scission dans l'Internationale* (deutsch: *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen*), enthält einen signifikanten historischen Verweis, der auf die Wiederholbarkeit geschichtlicher Ereignisse sowie auf den ihr zugrundeliegenden dialektischen Prozess anspielt. Wieder exakt 100 Jahre nach dem Zirkular von Karl Marx und Friedrich Engels, *Die angeblichen Spaltungen in der Internationale*, das seinerzeit als Vorbereitung des Kongresses der Internationalen Arbeiterassoziation in Den Haag den Ausschluss der Anarchisten Bakunin und Guillaume begründete, erläutern Debord und Sanguinetti in dem Report ihre Motive für die endgültige Auflösung der Organisation. Faktisch zählte die Gruppierung zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Textes nur noch die beiden Autoren zu ihren Mitgliedern, sowie den in Dänemark abseits des Geschehens stehenden J.V.

⁹²⁶ Vgl. "Rücktrittserklärung Raoul Vaneigems". In: Situationistische Internationale. *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen*: 80 - 81.

⁹²⁷ Debord. *Correspondance volume IV*: 317.

⁹²⁸ Vgl. Debord. *Correspondance volume IV*: 316.

⁹²⁹ Debord, geübt in der Terminologie des Porträts, bezeichnet das eigene Bild, welches Vaneigem anbetet als "image morte". Vgl. Debord. *Correspondance volume IV*: 317.

Martin, der schon seit geraumer Zeit keine nennenswerte aktive Rolle mehr gespielt-, aber auch keinen Anlass gegeben hatte, ihn auszuschließen.

Die axiomatische Einleitung der Thesensammlung bezeichnet das Verdienst der Situationisten, ein Denken des Zusammenbruchs der bestehenden Welt zu sein. Die Attitüde ist ungebrochen megaloman. Es wird die Behauptung aufgestellt, dass niemals zuvor ein extremistisches Projekt in einer ihm feindlich gesinnten Epoche, innerhalb so kurzer Zeit seine Hegemonie im Kampf der Ideen bewiesen habe.

Die Theorie, den Stil, das Beispiel der S.I. haben heute Tausende von Revolutionären in allen bedeutenden entwickelten Ländern angenommen, aber viel wesentlicher noch: die gesamte moderne Gesellschaft ist es, die sich von der Wahrheit der situationistischen Perspektiven überzeugt zu haben scheint, sei es, um sie zu verwirklichen oder sei es, um sie zu bekämpfen.⁹³⁰

Der diffuse Einfluss der Organisation könne gegenwärtig überall aufgezeigt werden, gerade weil die S.I. der omnipräsente und "konzentrierte Ausdruck einer geschichtlichen Subversion" sei. Sie habe die Inspirationen verbalisiert, die bereits in den proletarischen Köpfen vorhanden waren. Dadurch, dass sie ausgesprochen wurden, gelang es, diese als Ideen zu aktivieren. Im Mai 1968 ist das "Verdrängte der proletarischen Kritik [...] an den Tag gekommen; es hat ein Gedächtnis und eine Sprache erworben [...] Man kann auf keine andere Weise dialektisch beweisen, daß man Recht hat, als daß man sich in dem Moment der dialektischen Vernunft manifestiert."⁹³¹

Das im "Thesen"-Text als unumstößliche Tatsache beschriebene Symptom, dass die "Sprache der Macht [...] jetzt mit aller Gewalt reformistisch" ist, bestätigt das wirkliche Desaster des Spektakels, das nun gezwungen ist "von seinem eigenen Ruin zu sprechen".⁹³²

Mit der Subversion in allen Lagern, die in der Bewegung der Besetzungen, welche die Autoren rückblickend als "Entwurf einer situationistischen Revolution" bezeichnen, kulminierte, kündigt sich eine neue Zeit an. "Die neue Epoche ist zutiefst revolutionär, und sie weiß, daß sie das ist. Auf allen Ebenen der Gesellschaft der ganzen Welt kann und will man nicht mehr so weiter machen wie bisher."⁹³³

In *GdS* hatte Debord dem Spektakel eine tautologische, quasi unwiderlegbare positive Selbstdarstellung unterstellt, die in Form einer zweckentfremdeten Korrektur eines berühmten

⁹³⁰ Debord, Sanguinetti. "Thesen über die Situationistische Internationale und ihre Zeit": 10.

⁹³¹ Debord, Sanguinetti. "Thesen": 11 - 12.

⁹³² Debord, Sanguinetti. "Thesen": 13 - 14.

⁹³³ "Thesen": 13.

Ausspruchs von Hegel zur Legitimation seiner Scheinherrschaft gipfelt: "Was erscheint, das ist gut; was gut ist, das erscheint."⁹³⁴ Die vom Spektakel prinzipiell geforderte Haltung zu diesem Monolog ist die passive Hinnahme, die das Spektakel durch sein Monopol des Scheins faktisch erwirkt habe.⁹³⁵ Das Spektakel im gegenwärtigen Stadium seiner in Gang gebrachten Selbstzerstörung aber, vermag nun nicht mehr die Krankheiten abzustellen, die seine Produktion verursacht hat, da diese Verunreinigungen nun absolut alle Lebensbereiche umfassen. Diese Gemengelage wird als das Kennzeichen der neuen Epoche ausgegeben, in der die Revolution gerade in dem Moment in einer totalen Form gewollt wird und durchgeführt werden kann, wo "die Totalität des Funktionierens der Gesellschaft absurd und außerhalb dieser Durchführung unmöglich wird".⁹³⁶

Angeichts des historisch keineswegs neuen Phänomens der Prosituationisten, jener Konsumenten des eigenen Images, die Debord an anderer Stelle abfällig als "Vaneigemisten" kategorisierte, schränken die Autoren ein, dass ausgerechnet in dem Moment, als die S.I. die Aspekte ihres Erfolges hätte hinterfragen müssen, die Organisation aufgrund ihrer Zusammensetzung zu dieser Selbstkritik nicht in der Lage war. Der Grund dafür ist vor allem darin zu sehen, dass viele der neuen Mitglieder, die seit 1968 in die Organisation eingetreten waren, in keiner Weise die Vorgeschichte der frühen S.I. kannten. In dieser Periode war es seit der Gründung der Organisation darum gegangen, neue Ideen in die Praxis einzuführen und anhand der Tatsachen, die sich daraus ergaben, die Theorien neu zu schreiben.⁹³⁷ Im Moment der Auflösung erinnert Debord nachdrücklich an die komplexe und wechselhafte Geschichte der eigenen Organisation. Wenn er betont, dass die S.I. dazu da war, um das Spektakel zu bekämpfen und nicht um es zu regieren, so wendet er sich unmissverständlich gegen die Passivität der kontemplativen Mitglieder, welche lediglich wollten, dass die S.I. weiter bestehen bleibe. Nie jedoch habe die S.I. der Schonung bedurft. Immer habe für sie in einem sehr rauen Jahrhundert die Spielregel gegolten, "unnütze Schwätzer" hinauszuerwerfen.⁹³⁸ Schließlich geht es mit der Revolution primär um eine Form menschlicher Beziehungen, um die Totalität sozialer Praxis, die sich gegen die Verdinglichungstendenzen in der Gesellschaft des Spektakels wendet.

Die Gesetze des Konflikts sind ihre Gesetze, der Krieg ist ihr Weg, und ihre Operationen lassen sich eher mit einer Kunst als mit einer wissenschaftlichen Untersuchung oder einer

⁹³⁴ Debord. *GdS*: 17 (These 12).

⁹³⁵ Vgl. Debord. *GdS*: 17 (These 12).

⁹³⁶ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen": 21.

⁹³⁷ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen": 39.

⁹³⁸ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen": 41.

Bestandsaufnahme guter Absichten vergleichen. Die Theorie der Revolution wird nach diesem einzigen Kriterium beurteilt, daß ihr Wissen eine Macht werden muß.⁹³⁹

Debord begründet diesen Fortschritt des Wissens und die Notwendigkeit einer konfliktuellen Strategie aus der Funktion der S.I. als Avantgardeformation, der es niemals darum gegangen war, sich als Modell einer revolutionären Organisation zu präsentieren, als das sie nach dem Mai 68 missverstanden wurde. Die selbstauferlegten Beschränkungen der S.I. - man denke hier sowohl an die Ablehnung jedes Pakts mit anderen gesellschaftskritischen Parteien und Stimmen, als auch an die ostentative Abstinenz von einer offenen Führungsrolle in Straßburg 66 und Paris 68 - hatten dazu gedient, sich die Struktur einer antihierarchischen Organisation zu bewahren, die niemals und in keiner Weise eine repressive Kommandogewalt ausüben wollte.

Nichtsdestotrotz, so selbstkritisch gibt sich der Text, habe der Fehler der S.I. darin bestanden, wenn sie auch die Geschichte in einer antigeschichtlichen Zeit mehr als jede andere Kraft begriffen hat, die Geschichte doch zu wenig begriffen zu haben. Debord paraphrasiert seine eigenen Aussagen in *GdS* zum Mangel des revolutionären Projekts zu Zeiten von Marx. Auch der revolutionäre Moment des Mai 68 ist nach seiner Überzeugung auf halbem Weg zum Stillstand gekommen.⁹⁴⁰ Die Revolution ist abermals unvollendet geblieben. Dialektisch gewendet heißt das, dass insofern ihr historischer Moment gerade erst (wieder) begonnen hat. Wie Marx es Mitte des 19. Jahrhunderts trefflich formuliert hatte, kritisieren sich die proletarischen Revolutionen beständig selbst. Fortwährend unterbrechen sie ihren eigenen, vergleichsweise langlebigen Lauf und kommen auf das scheinbar Vollbrachte zurück, um wieder von Neuen anzufangen. Mit unerbittlicher Gründlichkeit werden dabei die Schwächen der ersten Versuche aufgedeckt. Es scheint so, als ob der Gegner nur niedergeworfen werde, damit er frische Kräfte aufbauen kann, um sich infolge umso riesenhafter wieder aufzurichten.⁹⁴¹ Debords Text delegiert die Verantwortung für die Fortsetzung des begonnenen Revolutionsprozesses an die Masse des neuen Proletariats. Die S.I. als avantgardistische Organisation ist deshalb überflüssig geworden, so der Zirkelschluss, weil Situationisten künftig überall zu finden sein werden. Alle, die Situationisten zu sein denken, müssen sich künftig vor der Geschichte selbst beweisen, die ein noch strengerer Richter ist, als die S.I. es war.

⁹³⁹ "Thesen": 42 - 43.

⁹⁴⁰ Vgl. "Thesen": 44.

⁹⁴¹ Vgl. Marx, Karl. "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte (1851/52)". In: Butollo, Florian; Nachtwey, Oliver (Hg.). *Karl Marx. Kritik des Kapitalismus: Schriften zu Philosophie, Ökonomie, Politik und Soziologie*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018: 563 - 564.

Die Zerschlagung der S.I. sieht Debord als eine notwendige letzte Konsequenz um zu zeigen, dass es keinen Erlöser in der Geschichte gibt. Im historischen Verweis auf die Auflösung der Internationalen durch die Autorität von Karl Marx opfert Debord die eigene Organisation der Fortsetzung des Kampfes für das revolutionäre Projekt. Gleichzeitig bekräftigt er damit, wie es Marx 100 Jahre zuvor getan hat, dass er keinen persönlichen Ehrgeiz oder gar ein Herrschaftsziel verfolgt.⁹⁴² In der Auflösung vollzieht sich ein Bruch zwischen der revolutionären Wirklichkeit der Epoche und den Illusionen über sie, die von vielen ihrer Bewunderer irrtümlicherweise an die Existenz der S.I. geknüpft worden waren. Im Moment ihrer Autodestruktion erkennt sich die S.I. in ihrer ganzen Wirklichkeit an. Mit all ihren Fehlern, die sie notwendigerweise gemacht hat. Der Moment der Selbstanerkennung, der mit dem Text Debords und Sanguinettis manifest wird, ist ein Akt der Aufhebung im Sinne Hegels. Jeder, der von nun an das "Leben der S.I." betrachtet "findet darin die Geschichte der Revolution als solche".⁹⁴³

Mit dem aufhebenden Akt der Auto-Destruktion der Organisation verband sich eine strategische Neupositionierung des Situationisten Debord, der nicht länger der Etikettierung seines Tuns unter dem Label ‚S.I.‘ bedurfte. Gleichzeitig mit der Zerschlagung der Gruppe setzte die Arbeit an der Historisierung dessen ein, was ihr Kampf zukünftig bedeuten sollte. Der einzig legitime Interpret der Geschichte der S.I., so lässt sich aus dem Manifest der Spaltung herauslesen, war derzeit ihr dienstältestes Mitglied. Die unmittelbare Lehre aus der Geschichte der S.I. bestand darin, dass sie entgegen ihren ursprünglichen Absichten zu einem Objekt der Betrachtung und der Bewunderung geworden war. Die Konsequenz, die Debord daraus für sich zog, formulierte er entsprechend seiner Forderung an das Proletariat anhand des Beispiels der S.I. nun selbst zum Subjekt der Geschichte zu werden, in der ersten Person Plural; einem suggestiven kollektiven ‚Wir‘, das sich exklusiv an die richtete, die seinen dialektischen Hakensschlägen folgen können. Allzu viele werden das nicht gewesen sein.

Man wird schnell verstehen, daß das, was die S.I. in der jüngsten Zeit getan hat, während der sie ein relatives Schweigen bewahrt hat, und was in den vorliegenden Thesen erklärt wird, einen ihrer wichtigsten Beiträge zur revolutionären Bewegung bildet. Nie hat man uns in die

⁹⁴² Die Umstände, die zur Auflösung der Internationale auf dem Kongress in Den Haag 1872 führten, sind den Gründen für die Spaltung der S.I. so verblüffend ähnlich, dass man das Bestreben Debords, die S.I. aufzulösen als bewusste Wiederholung eines historischen Opfergangs bezeichnen kann. Hier wie dort galt es mit den zu Un- Personen erklärten Weggefährten Vaneigem und Bakunin zu brechen und diese so der verräterischen Machenschaften wider den Geist der Revolution zu überführen. Vgl. zur Auflösung der Internationale durch Marx das Kapitel "Die erste Internationale" in: Friedenthal, Richard. *Karl Marx - Sein Leben und seine Zeit*. München, Zürich. Piper Verlag, 1981: 464 - 479.

⁹⁴³ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen": 48 (These 61).

Angelegenheiten, die Rivalitäten und den Umgang der linksradikalsten Politiker und der progressivsten Intelligentsia verwickelt gesehen. Und jetzt, wo wir uns schmeicheln können, unter diesem Gesindel die empörendste Berühmtheit erlangt zu haben, werden wir noch unzugänglicher werden, noch untergründiger. Je bekannter unsere Thesen werden, um so obskurer werden wir selbst sein.⁹⁴⁴

3. Untergründigkeit - Das Gebot einer zutiefst revolutionären Epoche

Der Soziologe Richard Gombin lieferte in seinem Buch *Les origines du gauchisme* einen sehr zeitnahen Erklärungsversuch der weltanschaulichen und ästhetischen Zusammenhänge des Mai 68. In einem ausführlichen Kapitel seiner Studie behandelt der junge Wissenschaftler aus dem Dunstkreis des Instituts von Henri Lefebvre die Rolle der S.I. durchaus reflektiert als Emanzipationsbewegung in der politisch-philosophischen Tradition von Hegel und Marx und der künstlerischen Nachfolge des Dadaismus. Debord bezog zu Gombins Interpretation der Entwicklungslogik der Mai-Revolution bereits in seinen "Thesen" Stellung. Der Autor habe betont, dass es keineswegs sicher sei, ob die Subversion zur globalen Beherrschung der Gesellschaft gelangen wird. Ebenso gut könnte auch das Gegenteil eintreten, nämlich die absolute Perfektionierung des Spektakels in einer "Ära des Managements". Die gegenwärtige Subversion verstehe sich dann als das letzte Aufblitzen einer vergeblichen Revolte gegen die rationelle Organisation des Lebens in all seinen Aspekten.⁹⁴⁵

Gombin erkennt in seiner Analyse der flexiblen Strategie der Situationisten Parallelen zu den philosophischen Werken von de Sade und Fourier, sowie der literarischen Tradition der 'poètes maudits'. Das von Hegel abgehandelte Problem des Einzelnen im gesellschaftlichen Zusammenhang wird in der Kunst als existenzielle Problematik eines sich autonom setzenden Individuums gelebt und gestaltet.⁹⁴⁶ Die Idee des "homme total"⁹⁴⁷, wie ihn die modernen Dichter Frankreichs ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur beschrieben, sondern oft auch lebensweltlich verkörperten, steht als Auseinandersetzung mit der Zukunft der Philosophie schon im Zentrum des Denkens von Max Stirner. In GdS verweist Debord bereits offen auf den Verfasser von *Der Einzige und sein Eigentum* (Erstveröffentlichung 1844). Der letzte Satz von These 208 - "Die Entwendung hat ihre Sache auf nichts gestellt, was außerhalb ihrer eigenen Wahrheit als gegenwärtiger Kritik liegt." - ist eine Zweckentfremdung der Eröffnung von Stirners philosophischem Hauptwerk. Dort heißt es provokant lapidar: "Ich hab' mein Sach' auf

⁹⁴⁴ Debord, Sanguinetti. "Thesen":47 (These 57).

⁹⁴⁵ Vgl. Debord, Sanguinetti. "Thesen":22 - 23.

⁹⁴⁶ Vgl. Gombin, Richard. *Les origines du gauchisme*. Paris. Editions du Seuil, 1971: 94.

⁹⁴⁷ Gombin. *Les origines du gauchisme*:96.

Nichts gestellt".⁹⁴⁸ Die Unzufriedenheit mit dem Menschen seiner Gegenwart ist der Antrieb für Stirners gegen den Strich gebürsteten Idealismus, der in der Tradition der Hegelschen Dialektik steht. In seinem proto-anarchistischen Exempel verwirklicht der deutsche Denker die Philosophie im Rekurs auf den bestimmungslosen gegenwärtigen Menschen als Vorbild für eine zukünftige Politik. Entscheidend für den hier zu entwickelnden Kontext, der die programmatische Entscheidung für die Untergründigkeit, die Debord und Sanguinetti in den "Thesen" treffen, im Auge behalten muss, ist dabei, dass das Verhalten des Einzigen zur Welt bestimmt ist durch sein Interesse, welches ihn zum Besessenen seiner Ideen macht. Um dieser Gefahr der Erstarrung, die von Debord mit dem Begriff 'Ideologie' gebrandmarkt wurde, zu entgehen, empfiehlt schon Stirner "keinen Teil unseres Eigentums stabil werden zu lassen, und uns nur wohl zu fühlen im - Auflösen".⁹⁴⁹

Wendet man diesen Ratschlag gesellschaftlich an, so formuliert es der deutsche Politologe Ahlrich Meyer in einem Nachwort zu Stirners Hauptwerk, bedeute "Auflösung" zunächst einmal die Entfernung der trennenden Schranken zwischen allen Menschen, sowie eine Verallgemeinerung der Kommunikationsebene, welcher man den Titel "Menschheit" geben könne.⁹⁵⁰ Aus der größten Abstraktion des Gemeinsamen aber springt der radikal geschiedene Einzige wieder heraus. Zuletzt, nachdem alle Bande gesprengt sind, steht der schärfste Kritiker wieder allein da.⁹⁵¹ Stirner erklärt sich die Ambition ein unumschränktes Ich zu werden als voluntaristisches Kunststück. Als Sache, die unserer Willkür unterliegt.⁹⁵² Das heikle zentrale Argument in *Der Einzige und sein Eigentum* lautet, dass das Individuum für die Etablierung einer moralischen Ordnung letztlich allein verantwortlich ist. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden muss es seine Fähigkeiten beweisen, sich von Zwängen des Denkens befreien zu können. Der Philosoph Ludger Lütkehaus charakterisiert das "Ich" des Einzigen als bestimmteste Negation; als ein relatives und destruktives Nichts.

Aber deswegen ist es noch kein leeres, vielmehr ein schöpferisches Nichts, aus dem der neue Demiurg, der selbstschöpferische 'Einzige' sich schafft. Dazu muß er sich nur von allen 'Sparren', allen Fetischen der Tradition, allen 'höheren' Wesen und Werten befreien. Das Vakuum, das er herstellt, wird er dann mit sich füllen.⁹⁵³

Der Einzige, wie ihn Stirner skizziert - und diesen Entwurf stülpte sich Debord nonchalant über - ist über jede Kritik an seiner Positionierung erhaben. "Das, was die Kritiker ihm vorwerfen,

⁹⁴⁸ Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*: 3.

⁹⁴⁹ Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*: 157.

⁹⁵⁰ Vgl. Meyer, Ahlrich. In: Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*: 427.

⁹⁵¹ Vgl. Meyer. In: Stirner. *Der Einzige und sein Eigentum*: 427.

⁹⁵² Meyer. Ebenda: 434.

⁹⁵³ Lütkehaus, Ludger. *Nichts: Abschied vom Sein – Ende der Angst*. Frankfurt a.M. Zweitausendeins, 2003: 662.

ist genau das, was er für sich und durch sich will. Und dafür ist der 'Einzig' auch bereit, seinen Preis zu zahlen."⁹⁵⁴ Im Einzigem kehrt der Eigner des Selbst ins Nichts zurück, aus dem er geboren ist. Stellt er seine Sache allein auf sich, so steht sie auf dem Vergänglichen. Wenn der sterbliche Schöpfer seiner selbst sich selbst verzehrt, darf er tatsächlich behaupten seine Sache auf sich gestellt zu haben. Lütkehaus beschreibt ihn als einen Mann ohne Eigenschaften, der allein in der Negation von allem Anderen Konturen gewinnt. Jedes höhere Wesen über ihm, würde das Gefühl seiner Einzigkeit schwächen.

Im Januar 1972 veröffentlichte der Verlag *Champ Libre* unter dem Titel *L'Internationale Situationniste, Protagonistes/Chronologies/Bibliographies, avec un index des noms insultés* eine akribische Auflistung aller mit der Geschichte der S.I. assoziierten Personen. Vor der eigentlichen Lektüre fällt dem Leser zunächst das in den Einband geklebte farbige Leporello entgegen, welches die Namen, Herkunft, Funktion und Zugehörigkeitsspanne der insgesamt 70 Mitglieder verzeichnet, welche die Organisation durchlaufen haben. Desgleichen enthält das Faltblatt knapp zusammengefasst die Schlüsselereignisse der Jahre 1957 - 1972. Die Geschichte der Gruppierung erschließt sich auch aus der Aneinanderreihung treffsicherer Beschimpfungen kultureller und politischer Funktionsträger. In Form von beleidigenden Ultrakurzporträts suspekter Subjekte ersteht die zurückliegende ‚Epoche‘ nochmals in all ihrer Passion für die Gegnerschaft und das Überschreiten von Verhaltenskonventionen auf. In der Edition des Medienunternehmers Gérard Lebovici erschien wenige Monate später auch der oben abgehandelte Text über die Spaltung. In Verbindung mit der Auflistung aller im Lauf der Geschichte aus der S.I. ausgeschlossenen Mitglieder, sowie geschmähter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, platzierte das Manifest der Selbstaflösung Debord, mit seiner Ankündigung in Zukunft noch klandestiner zu werden, im Widerspruch gegen seine eigene Zeit und ihrem Hang zur Betonung der visuellen Oberfläche und der gleichmacherischen Integration radikalen Denkens. Weder ließ sich Debord ein ‚modisches‘ revolutionäres Image verpassen, noch fraternisierte er mit anderen gegenkulturellen Kräften. Wichtiger noch: lange Jahre an der Spitze einer revolutionären Gruppierung stehend, schien Debord seine Lektion in puncto Kollektivität eines politischen Umbruchversuchs gelernt zu haben. Unter hohem Aufwand erzielte er ein Versuchsergebnis, welches, wie das Stirner-Zitat in *GdS* belegt, von vornherein als Basis für weitere Handlungsoptionen festzustehen schien. Seine Ablehnung, sich neuen Gruppenstrukturen einzugliedern, signalisierte Debord mit einem prägnanten Stilwechsel, der seine Affinität zur hintergründigen Konversationskultur der Renaissance betonte. Nun eine

⁹⁵⁴ Lütkehaus. *Nichts*: 663.

Mischung aus Anarchist und Aristokrat verkörpernd, schlüpfte er in eine anachronistische Rolle. Die aphoristische Manier von *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen* lehnte sich bereits deutlich an den klassischen Stil von Machiavelli und Baltasar Gracián an. Zwei der bedeutendsten Werke dieser Autoren, Machiavellis *Fürst* und Graciáns *Handorakel*, stehen am Anfang der Begründung einer modernen politischen Ratgeberliteratur. Implizit künden diese Schriften von der Gefahr der Auflösung des humanistischen Ideals eines totalen Menschen. Formal zeichnen sich besagte Texte durch eine markante Gliederung in eine Anzahl von Paragraphen aus, deren inhaltliche Ordnung sich aus einer axiomatischen Feststellung ableitet. Der Aussagegehalt der Texte konnte nur insofern für seriös gelten, als er die Essenz konkreter und aktiv angehäufter historischer Erfahrung darstellte.⁹⁵⁵ Debords Adaption solcher klassischer Schriften war eine Weiterentwicklung der Entwendungstechnik, die schon *GdS* stilistisch auszeichnete. In der Hinwendung zur Rhetorik und Ethik der späten Renaissance offenbarte sich vordergründig ein Rückzug von jeder offensichtlichen politischen Einflussnahme. Debord zog Konsequenzen aus der populistischen Verwässerung der situationistischen Theorie. Ihm war daran gelegen, den eigenen 'unwiderlegbaren' Anteil für die Zukunft des großen revolutionären Projekts zu retten. Zu diesem Zweck holte er mit seinen historischen Reverenzen nun noch weiter aus als zuvor. Der Franzose suchte sich jetzt in seiner gereiften literarischen Fülle zu behaupten, der aufgrund der zeitgeschichtlichen Umstände durchaus schon etwas von einer tragischen Würde anhaftete. Bezeichnenderweise war der Autor 1971 mit seinem Verleger Buchet/Chastel in Konflikt geraten, der dessen Buch *GdS*, ohne Rücksprache mit Debord zu nehmen, mit dem verkaufsfördernden Zusatz "La théorie situationniste" versehen hatte.⁹⁵⁶ Debord reagierte auf diese marktschreierische Anpreisung, die er als Makel verstand, indem er sich aus der vertraglichen Verbindung mit seinem Verlagshaus löste. Mit diesem juristischen Spielzug befreite er seine Person und seine literarische Kompetenz aus den alten Bündnissen und Kameraderien der situationistischen Jahre, die im Vergleich mit der jetzt bezogenen solitären Position rückblickend immer auch einen kompromisslerischen, auf Ausgleich der verschiedenen Positionen bedachten Beigeschmack hatten.

Möglicherweise wurde die Auflösung der S.I. nach dem ersten Kontakt Debords mit Gérard Lebovici, den er 1971 kennengelernt hatte, noch beschleunigt. In den kommenden 14 Jahren sollte der erfolgreiche Selfmade-Unternehmer dem Werk und der Person Debords

⁹⁵⁵ Vgl. die ersten Paragraphen in: Machiavelli, Niccolò. *Der Fürst*. Stuttgart. Reclam-Verlag, 1991: 9 sowie: Gracián, Baltasar. *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Stuttgart. Kröner Verlag, 1978: 1.

⁹⁵⁶ Vgl. Debord. *Correspondance volume IV*: 333.

unverbrüchlich zur Seite stehen. Erst aufgrund der freundschaftlichen Verbindung mit Lebovici wurde es Debord möglich, einen lebensweltlichen Abstand zu den meisten früheren Mitstreitern der S.I. zu gewinnen, der sich sowohl in intellektueller, wie auch in räumlicher Distanz ausdrückte. Durch eine beträchtliche finanzielle Unterstützung gewährleistete Lebovici seinem Freund von nun an eine Art vagabundierendes Exilantendasein zu führen. Von den politischen Notwendigkeiten in einer restaurativen Phase getrieben, folgte Debord dem Beispiel vieler seiner verfeimten historischen und literarischen Vorbilder, die in den Untergrund gingen, um sich dem Zugriff auf ihre Person zu entziehen und sich so einen entscheidenden Rest von Freiheit und Selbstachtung zu bewahren.⁹⁵⁷ In seiner Funktion als eine Art Zensor krisengeschüttelter gesellschaftlicher Zusammenhänge erklärte sich Debord gleichermaßen zum legitimen Nachfahren und gespenstischen Widergänger einer Tradition, die vom Traum individueller historischer Größe handelt. In Erinnerung an die Beziehung zwischen Cesare Borgia und Macchiavelli, kann sein Verhältnis zu Lebovici als das eines unabhängigen Höflings zu seinem fürstlichen Förderer betrachtet werden, der wohlwollend seine schützende Hand über ihn hielt und regelmäßig die Schatulle aufmachte. Der Kontakt zwischen beiden riss trotz teils beträchtlicher räumlicher Entfernung über die Landesgrenzen hinweg niemals ab.⁹⁵⁸

Seit 1960 betrieb Lebovici eine zunächst noch kleine Künstleragentur. Bis in die Siebziger Jahre hatte er sie mit viel Geschick systematisch zu einem faktischen Vertretungsmonopol für die bedeutendsten Schauspieler und Regisseure Frankreichs ausgebaut.⁹⁵⁹ Sein Erfolg im Filmgeschäft, dessen vorläufiger Höhepunkt 1972 die Gründung der Agentur *Artmedia* war, erlaubte es ihm zusammen mit dem Schriftsteller Gérard Guégan einen Verlag zu gründen, in den Gelder seiner Produzenten- und Managertätigkeit flossen. Inspiriert von den Ereignissen und Diskussionsforen des Mai 68 entwickelte Lebovici sein Interesse an klassischer linker Literatur und revolutionärem Schriftgut. Er selbst übernahm neben der Finanzierung auch die Leitung des Projekts, dessen Name, *Champ Libre*, auf die avantgardistische und freigeistige Ausrichtung des Verlagsprogramms anspielte. Guégan stand dem Unternehmen zunächst als literarischer Direktor vor. Mit dem Verlag leistete sich Lebovici den Luxus, die Klasse, der er

⁹⁵⁷ Bezüglich ihrer künstlerischen und politischen Positionierung, die ihnen eine vagabundierende Existenz notwendig erscheinen lässt, gibt es auffällige Ähnlichkeiten in den Biographien von Villon, Machiavelli, Retz und Arthur Craven.

⁹⁵⁸ Debord und Lebovici unterhielten ab August 1971 bis zu Lebovici's Tod 1984 einen regen Briefwechsel. Regelmäßig besuchte Lebovici Debord an den unterschiedlichsten Aufenthaltsorten in Frankreich, Italien und Spanien. Vgl. Douin, Jena-Luc. *Les jours obscurs de Gérard Lebovici*. Paris. Éditions stock, 2004: 208.

⁹⁵⁹ Zu seinen Kunden zählten u.a. die Schauspieler Yves Montand, Gérard Depardieu, Jean-Paul Belmondo, Catherine Deneuve, sowie die Regisseure François Truffaut, Eric Rohmer und Alain Resnais. Vgl. Bittermann, Klaus. "Das Ende einer Karriere: Gérard Lebovici - Aufstieg und Fall eines Verlegers und Filmproduzenten". In: Bittermann. *Das Sterben der Phantome: Verbrechen und Öffentlichkeit*. Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 1988: 137.

selbst angehörte und die er mit seiner Erwerbstätigkeit nach den Bedürfnissen des Marktes und des 'schlechten' Publikumsgeschmacks bediente, zu desavouieren.⁹⁶⁰ Die Veröffentlichungspraxis von *Champ Libre* folgte dabei einer zweiseitigen Politik. Wiederentdeckungen von literarischen Preziosen der höfischen Kultur der Renaissance wie Gracián oder das Werk von Baldassare Castiglione wurden abgerundet durch Neuauflagen von Klassikern der Geschichtsphilosophie und des Kommunismus. Hegel stand hier neben den Schriften von Saint-Just, Karl Marx, Michail Bakunin und Karl Korsch.⁹⁶¹

Künstlerisch ambitioniert war die Auswahl zeitgenössischer Literatur mit Werken von den Dadaisten bis zu William S. Burroughs, dem amerikanischen Autor des Skandalromans *Naked Lunch* (1959). Die Veröffentlichung wichtiger Autobiographien und von Geschichtsdarstellungen sollte dem gesellschaftlichen Vergessen entgegenarbeiten.⁹⁶² Übersetzungen der aktuellen Schriften verschiedener anarchistischer Gruppierungen, aber auch der deutschen RAF und der Kommune II bildeten den ambivalenten Gegenpol zu den 'seriöseren' Editionen.⁹⁶³ Wie der Verleger Giangiacomo Feltrinelli in Italien, der seit den späten Sechzigern Verbindungen zu terroristischen Gruppierungen pflegte, sympathisierte auch Lebovici offen mit zeitgenössischen staats- und demokratiefeindlichen Tendenzen. Seinen Beitrag für die Sache der Revolution leistete der Impressario indem er subversives Schriftgut einer öffentlichen Diskussion zugänglich machte. Debords Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* erschien bereits 1971 in einer Neuauflage bei *Champ Libre*, die bewusst als Vertragsbruch mit dem alten Verleger Buchet/Chastel inszeniert wurde.⁹⁶⁴ Als Einband der Neuausgabe seines Buchs hatte sich Debord eine Weltkarte gewünscht, welche die globale Entwicklung der wirtschaftlichen Beziehungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt. In der kurzen Periode zwischen 1880 und 1914, der Blütezeit des Kolonialismus und der Entwicklung der USA zur Großmacht, waren mit dem beginnenden Welthandel die Grundsteine für den internationalen Zuschnitt der Ordnung des Spektakels gelegt worden. "The society of the spectacle began everywhere in coercion, trickery and blood; and yet it promised happiness and prosperity."⁹⁶⁵

⁹⁶⁰ Vgl. Bittermann. "Das Ende einer Karriere": 136 - 138.

⁹⁶¹ Eine Auflistung eines wichtigen Teils des Verlagsangebots findet sich bei Debord, Guy. *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*. In: Debord. *Œuvres*: 1541.

⁹⁶² Vgl. Bittermann. "Das Ende einer Karriere": 141.

⁹⁶³ Der Verlag inserierte sein eigenes Programm unter Rubriken wie: Symptôme, Bibliothèque Asiatique, Intolérable, Classiques de la Subversion dergleichen.

⁹⁶⁴ Debord überzeugte Lebovici davon, sein Buch in einem Akt der Piraterie einfach illegal zu veröffentlichen. Vgl. Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 431 - 432. In einem Gerichtsverfahren, das Buchet-Chastel daraufhin angestrengt hatte, bekam Debord Recht. Sein alter Verlag wurde sogar dazu verurteilt, Schadenersatz an Debord zu leisten. Vgl. Debord. *Correspondance volume IV*: 333 - 334.

⁹⁶⁵ Merrifield, Andy. *Guy Debord*. London. Reaktion Books, 2005: 64.

Wenn es auch aufgrund der beträchtlichen Rivalitäten und Grabenkämpfen in den literarischen und intellektuellen Zirkeln von Paris nach wie vor schwer einzuschätzen ist, wie weit Debords Einfluss auf die Verlagstätigkeit von *Champ Libre* tatsächlich ging, so erscheint es doch einleuchtend, dass seine Hausmacht relativ rasch gewachsen sein musste. Der Verleger identifizierte sich jedenfalls zunehmend verhaltensauffällig mit dem aufsässigen Stil seines Freundes.⁹⁶⁶ Fasziniert von Debords Rigorosität, hielt Lebovici die kommunikative Doppelstrategie für den einzigen gangbaren Weg, sich gegen die Dummheit und das Profilierungsstreben der Konkurrenzgesellschaft, die er aus eigener Einsicht in die Hierarchien der Filmbranche kannte, zur Wehr zu setzen.⁹⁶⁷ Im Lauf der Zeit übernahm Lebovici die polemischen Konversationsmuster Debords zur Bekräftigung ihres Bundes.⁹⁶⁸ Lebovici's Brotberuf als Agent mit weit reichenden Kontakten in der Filmwirtschaft und in die Spitzen der französischen Gesellschaft, vereinigte eine Kontrollfunktion in der Bewusstseinsindustrie mit dem Nebeneffekt eines sehr einträglichen Geschäfts. Der finanzielle Ertrag ließ sich in einer widersprüchlichen Anlagestrategie reinvestieren, die auf beiden Seiten Gewinne - hier Kapital, dort Erkenntnis über die innere Entwicklungslogik der spätkapitalistischen Gesellschaft - akkumulierte.

1974 kam es angesichts der Titelauswahl Guégans, der versuchte einen eigenen Roman im Verlag zu lancieren, zu Unstimmigkeiten. Einige leitende Mitarbeiter des Unternehmens, die Guégans Linie unterstützen - namentlich: Raphaël Sorin, Jean-Yves Guiomar und Alain Le Saux - konfrontierten Lebovici mit einem schriftlichen Ultimatum, ihrem Drängen nach mehr Mitbestimmung nachzugeben. Es könne nicht angehen, so ihre Kritik, dass der persönliche Geschmack Lebovici's die einzige Regel zur Auswahl der Publikationen sei.⁹⁶⁹ Infolge der Kündigung Guégans durch den Verleger, der es, pikanterweise nach vorherigem Austausch mit

⁹⁶⁶ Aufgrund der langen Aufenthalte im Ausland ließ sich Debord nur selten in den Räumlichkeiten des Verlages blicken. Er pflegte eine aristokratische Attitüde, die ihn mit Geheimnis umgab. Mit den Angestellten von *Champ Libre* pflegte er keine direkten Kontakte. Eine Verlags-Mitarbeiterin, die von 1976 bis 1983 für Lebovici arbeitete, will ihn nicht ein einziges Mal im Büro gesehen haben. Vgl. Bourseiller: 459. In seinen Briefen diskutiert Debord mit Lebovici teilweise haarklein das Verlagsprogramm und scheidet dabei namentlich die überflüssigen Veröffentlichungen von den brauchbaren Texten. Es ist nicht abwegig zu behaupten, dass er das gesamte Verlagsprogramm wie eine Art kulturhistorische Kulisse betrachtete, vor dem seine eigenen aus Versatzstücken bestehenden Texte am besten zur Geltung kamen.

⁹⁶⁷ Vgl. Bittermann. "Das Ende einer Karriere": 149.

⁹⁶⁸ Wie zum posthumen Beweis der Herausforderungsstrategie, die Debord und Lebovici verband, erscheint 1984 - wenige Monate nach der Ermordung des Verlegers - der Band: Lebovici, Gérard. *Tout sur le personnage*. Paris. Édition Gérard Lebovici, 1984. Eingeleitet durch eine kurze Notiz des toten Verlegers sind darin in einer chronologischen Abfolge alle Reaktionen auf Lebovici's Tätigkeit gesammelt, die er selbst als Beleidigungen oder Verletzungen seiner Integrität verstanden hat. Aus der Präsentation ergibt sich insofern das Bild seines Charakters, als dass er, darin dem Vorgehen Debords vergleichbar, diese Reaktionen durch sein Doppelleben herausgefordert hat. Wie hinter den Sammlungen der Urteile über die S.I. in *i.s.* steht auch hier die Überzeugung, dass sich die Kritiker selbst überführen: "En jugeant, on se juche." Lebovici. *Tout sur le personnage*: 9.

⁹⁶⁹ Vgl. Douin, Jean-Luc. *Les jours obscurs de Gérard Lebovici*. Paris. Éditions Stock, 2004: 162.

Debord, ablehnte, sich Zugeständnisse bezüglich der editorischen Linie seiner Firma abpressen zu lassen, schieden alle Mitarbeiter aus dem Verlag aus.⁹⁷⁰ Lebovici sollte die Geschäfte künftig in Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau Floriana betreiben. Sukzessive wurden von nun an fast alle Schriften der S.I. neu aufgelegt. Dieser Vertrauensbeweis, der 1975 in der vollständigen Re-Edition aller zwölf Ausgaben von *internationale situationniste* gipfelte, bezeugte simultan Debords Selbstverständnis, den Nachlass der S.I. künftig und generell in Eigenregie verwalten und hüten zu wollen. Die gesammelten Filmskripte Debords wurden 1978 unter dem Titel *Oeuvres Cinématographiques Complètes* in Buchform veröffentlicht. Die Ausgabe, deren Titel die Geschlossenheit eines wichtigen Teils des Lebenswerks behauptet, erhob den Autor von Filmen, die so recht in kein Genre passen wollen, bereits zu Lebzeiten in den Stand eines seltsamen Klassikers. Die Verbeugung des Verlegers vor dem Werk seines Freundes, die noch dadurch an Tiefgang gewinnt, dass der Zuschnitt der editorischen Linie seit 1974 das Haus mehr und mehr vom übrigen Kulturbetrieb isolierte,⁹⁷¹ hievte Debord an einen exponierten Ort, den dieser bereits mit seinem solitärhaften Theoriewerk *GdS* beansprucht hatte. Es stellt sich zwangsläufig die Frage, auf welchem Gebiet oder in welcher Kunst Debord behauptete ein Klassiker zu sein. Der bekundete ungeheure Anspruch konfigurierte den Blick Debords auf seine Zeitgenossen neu und stellte eine weitere Herausforderung einer Öffentlichkeit dar, die schon geglaubt hatte, sich mit einem alternden Helden des Mai 68 arrangieren zu können.

4. Verfilmung der Revolution: *La Société du Spectacle* und *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La Société du Spectacle'*

Bereits mit seinen beiden komplementären Kurzfilmen an der Schwelle der Sechziger Jahre hatte es für Debord Priorität besessen, sein Publikum zu düpiere, indem er die vermeintliche Objektivität des Blicks aller Anderen, also der Zuschauer, widerlegt. An diese cinematographischen Warnschüsse vor den Bug der Kunst und ihrer devoten Verehrer knüpfte Debord nach mehr als einem Jahrzehnt Pause als Filmemacher an. Es ist als ob der Film erst

⁹⁷⁰ Allein Christophe Bourseiller und Jean-Luc Douin berichten detailfreudig über diese Krisensituation des Verlags. Lebovici beendete diesen 'Putschversuch', von dem einige der Beteiligten glaubten, dass Debord seinen Einfluss auf den Verleger geltend machte um diese Situation für eine Richtungsentscheidung zu nutzen, in einem letzten Treffen mit seinen Mitarbeitern. Die Coolness, mit der Lebovici Guegan den Austritt aus dem Verlag nahegelegt hatte, täuschte. Stunden später wurde Lebovici mit schweren organischen Störungen, die vermutlich infolge der psychischen Belastung auftraten, in ein Krankenhaus eingeliefert. Vgl. Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 449 - 455.

⁹⁷¹ Der Verlag betrieb keinerlei Werbung für seine Produkte. Die Verantwortlichen gaben niemals Interviews in der Presse. Man lehnte es ab Literaturpreise zu empfangen, vergrätzte Autoren, die nicht auf der gleichen Linie lagen etc.. Vgl. Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 459 - 460.

wieder zum legitimen Mittel und Vehikel emanzipatorischer Strategien werden kann, nachdem der aktive revolutionäre Aufstand einen massiven Rückschlag erlitten hat, welcher seine Gegner bereits dazu verleitete, ihn totzusagen. Debord, der sich mit Verve in die Zwistigkeiten seiner Zeit stürzte, um diese zu verschärfen, hatte zwischenzeitlich Besseres zu tun als, wie er sich damals ausdrückte, den alten Ruinen neue hinzuzufügen.⁹⁷²

Nun aber war für ihn der Zeitpunkt gekommen, an die Geschichte eines Konfliktes zu erinnern, der im Nachgang von einer Menge an falschen Darstellungen überformt wurde. Abermals galt es Debord mit Hilfe des Mediums selbst einen Versuch zu starten, den Teufelskreis der medialen Kontaminierung der Wirklichkeit zu durchbrechen. Der Hebel ließ sich an der manipulativen Kraft der populärsten Kunstform ansetzen, die von Filmtheoretikern und Philosophen immer wieder als die bedeutsamste Wirkung des Mediums Film herausgestrichen wurde.⁹⁷³ Zugespielt formuliert ist der passive, zur Gestaltung des Alltagslebens und zur Revolution unfähige Zuschauer das Produkt des Films. Ihn, und nicht in erster Linie die Filmkunst, müsste man also angreifen. Voraussetzung für einen solchen Coup kann es sein, alle notwendigen finanziellen, technischen und kreativen Mittel in einer Hand zu vereinigen. Seit den Anfängen der Filmgeschichte ist das eine kaum jemals mehr erreichte Idealvorstellung vom Auteur, der die alleinige künstlerische Verantwortung für sein Produkt trägt und folglich nur von sich und für sich sprechen kann.⁹⁷⁴

Vergleichbar mit der selbstlosen Rolle von Asger Jorn in den frühen Sechzigern, trat im Verlauf der Siebziger Jahre der Staragent Lebovici als loyaler Finanzier der weiteren Filmprojekte Debords auf. Unter dem Deckmantel der neu gegründeten Produktionsgesellschaft SIMAR

⁹⁷² Vgl. dazu Kapitel III.5. dieser Arbeit.

⁹⁷³ Stellvertretend sei hier Adornos generelles Misstrauen gegenüber dem Film als kulturindustrielles Massenprodukt angeführt. "Daß die Filme Schemata kollektiver Verhaltensweisen liefern, wird ihnen nicht erst zusätzlich von der Ideologie abverlangt. Vielmehr reicht Kollektivität ins Innerste des Films hinein. Die Bewegungen, die er darstellt, sind mimetische Impulse. [...] Der emanzipierte Film", so formuliert Adorno noch 1967 im Konjunktiv, "hätte seine apriorische Kollektivität dem unbewußten und irrationalen Wirkungszusammenhang zu entreißen und in den Dienst der aufklärenden Intention zu stellen." Vgl. Adorno, Theodor W.. "Filmtransparente". In: Prokop, Dieter (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik, Soziologie, Politik*. München. Carl Hanser Verlag, 1971: 118.

⁹⁷⁴ Vielleicht konzentrierte David Wark Griffith in seinen ersten Filmen noch diese Macht. Das Studio-System, wie es sich ab den 1920er Jahren in Hollywood herausbildete, entmachtete den Regisseur eines Films insofern, als sich die Produzenten und Geldgeber das Recht an der endgültigen Schnittfassung und der transportierten Inhalte eines Films vorbehielten. Im Allgemeinen sind in der kapitalistischen, zu Monopolisierung oder Oligopolisierung neigenden Filmwirtschaft der künstlerischen Gestaltungsfreiheit recht enge Grenzen gesetzt. Bezeichnenderweise entwickelte sich gegen die Tendenz der Gleichförmigkeit der Produkte dieser Wirtschaft seit Beginn der 60er Jahre ein Underground-Kino, dessen Produktionsbedingungen zunächst zwar äußerst limitiert waren, aber immerhin die künstlerische Kontrolle eines Kreativen gewährleisteten. Erst gegen Ende der 60er erreichten Low-Budget-Produktionen mit gegenkulturellen Themen ein größeres Publikum und waren teilweise sogar kommerziell erfolgreich. Diese Entwicklung führte dazu, dass sich auch die großen Filmgesellschaften solcher Stoffe und einer entsprechenden Ästhetik annahmen.

FILM machte Lebovici seinen Einfluss geltend, damit sein Freund Debord den Angriff auf den Film und die gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen er zu sehen ist, mit den Mitteln desselben durchführen konnte. Das eigens von Debord entworfene Vertragswerk über sein bereits Ende der Sechziger Jahre angekündigtes Vorhaben *Die Gesellschaft des Spektakels* zu verfilmen, sicherte dem Autor eine vollständige Verfügungsfreiheit über den von Lebovici organisierten Produktionsapparat zu.⁹⁷⁵ Die Produktionsfirma, vertreten durch die aus Filmen der Nouvelle Vague bekannte Schauspielerin Claudine Huze, welche hier als seriöse Marionette vorgeschoben fungierte, verpflichtete sich, dem Regisseur alle technischen und monetären Mittel, die er zur Realisierung seines Projekts benötigte, zur Verfügung zu stellen. Als Gegenleistung verstand es sich paradoxerweise, dass der Auteur seine Arbeit in vollständiger Freiheit, das heißt ohne jede Kontrolle oder Einmischung durch den spendablen Produzenten ausführen konnte. Er sollte sich lediglich bemühen, mit seinen Ausgaben innerhalb eines festgesetzten Budgets von 800.000 Francs zu bleiben.⁹⁷⁶ Seinerzeit eine enorme Summe für einen erwartbar unkommerziellen Autorenfilm, an dessen Fertigstellung ein kleines Grüppchen von nicht einmal zehn Personen beteiligt war.⁹⁷⁷

Im Gegensatz zu den üblichen Gepflogenheiten in der Filmwirtschaft legte der Vertragstext über das geplante Werk die nahezu exklusiven Rechte des Filmemachers bei der Realisierung eines 90-minütigen Schwarzweiß-Films im Format 35 m/m fest. Die Persiflage eines Vertrages, die in der Verkehrung der Machtverhältnisse zwischen Finanzierung und künstlerischer Autorität, wie sie beispielsweise in einem Studiosystem nach amerikanischem Vorbild herrschte, einer Negation dieses gegenseitigen, allerdings zumeist sehr asymmetrischen Verpflichtungsverhältnisses gleichkam, steht in der Form eines von den Vertragspartnern unterzeichneten und damit gleichzeitig im künstlerischen Sinn signierten Dokuments am Ausgangspunkt einer mehrbödigen Anti-Entfremdungs-Strategie.⁹⁷⁸ Im Zentrum dieser Strategie sollten letztlich wieder gleich zwei Filme stehen, welche die Praxis der dialektischen Kritik als wesentlich für einen geschichtlichen Fortschritt thematisieren, der sich in permanenten Entgegnungen und Widersprüchen vollzieht. Auf *La Société du Spectacle* (im folgenden auch *SdS*) von 1973 folgt 1975 der Kurzfilm *Réfutation de tous les jugements, tant*

⁹⁷⁵ Im Januar 1973 legt Debord in einem Brief an Lebovici die Eckpunkte des Vertrags fest. Vgl. Debord. *Correspondance volume 5*: 13 - 14.

⁹⁷⁶ Vgl. "Premier Contrat: *La société du spectacle* 1973". In: Debord. *Des Contrats*: 11 - 12.

⁹⁷⁷ Die Filmographie in Debords *Complete Cinematic Works* führt insgesamt neun Mitarbeiter auf. Vgl. Debord. *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. Edinburgh. AK Press, 2003: 245 - 246.

⁹⁷⁸ Mit seiner Signatur unter dem Vertragstext bekräftigt Debord seine Verantwortlichkeit für eine Unternehmung, die als Manöver zur Fortsetzung der Revolution gelten muss.

*élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle" (im Folgenden auch: Réfutation).*⁹⁷⁹

Bezeichnenderweise fiel der Beginn der Realisierung der Filmversion von *GdS* zeitlich mit der Vereinnahmung des bei *Champ Libre* neu veröffentlichten Bezugstextes durch zumeist wohlwollende Rezensionen in der französischen Presse zusammen.⁹⁸⁰ Die Verfilmung des Theoriewerks wird somit als ein weiteres taktisches Manöver im Rahmen der Kommunikationsstrategie Debords verständlich. Zunächst schien es so, als komme er den Kommentatoren, die das Buch aus der Perspektive einer unzulänglichen Pseudokritik lobten, entgegen. Angesichts des fertigen Werks aber, von dem sich die professionellen Kritiker, die Debord als eine wichtige Zielgruppe im Blick hatte, eine Bestätigung ihres positiven Urteils erhoffen durften, sollten die bezahlten Meinungsmacher strapaziert reagieren. Mit den Worten Nietzsches gesprochen, die hier einmal tatsächlich zu passen scheinen: Debord rüttelte am Tarantelnetz der Journaille, auf dass ihre Wut die Kritiker aus der Lügenhöhle locke und ihre Rache hervorspringe.⁹⁸¹ Nach dem Muster der gesammelten Kritiken über die S.I., die in *i.s.* nach unterschiedlichen Kriterien des Missverstehens geordnet sind, ging es Debord darum, den Gegner ausführlich zu Wort kommen zu lassen. Anhand der Konfrontation dieses Stimm-Wirrwarrs mit seiner eigenen Rede, um deren Unvermischtheit er bemüht war, ließen sich die gesammelten Kritikertexte, denen die Komplexität der Motive Debords selbstredend entgehen muss, deutlich von den Formfindungen des Autors trennen. Galt diese Behauptung bereits unerschwinglich für die Interpretation der Revolution, die Debord zunächst mit dem Film *La Société du Spectacle* realisiert hatte, so wurden die Stilmittel Gegenüberstellung und Zurückweisung, auf welche schon der Titel des Kurzfilms verweist, zur Triebfeder der Filmhandlung von *Réfutation de tous les jugements*.

In einer Broschüre, welche die Aufführung von *La Société du Spectacle* im April 1974 ankündigte, verwies Debord zurück auf die unterminierende Wirkung seines gleichnamigen Theoriebuchs. Dessen filmische Adaption stelle nun nicht weniger dar, als eine totale Kritik des modernen Kapitalismus und seinem generalisierten System der Illusionen.⁹⁸² Der Film, als

⁹⁷⁹ Über das Verhältnis der Titellängen zueinander geben sich die Filme als Wiederaufnahme des filmischen Projekts Debords zu erkennen, das er nach *Sur le passage* und *critique de la séparation* unterbrochen hatte.

⁹⁸⁰ In einer von SIMAR FILMS zum Filmstart veröffentlichten Broschüre hat Debord einige dieser Rezensionen veröffentlicht. Vgl. "Quelques jugements sur le livre" in: Debord. *Œuvres*: 1273 - 1278.

⁹⁸¹ Einschränkend sei gesagt, dass Anspruch und Realität dieser Erwartungshaltung etwas auseinanderklaffen. Der Großteil der Kritiken nimmt sich keineswegs empört aus. Vielmehr schwankt das Urteil zwischen freundlicher Aufnahme und leichter Ironie gegenüber dem "western théorique de Guy Debord", wie der Rezensent von *Le Monde* den Film klassifiziert. Vgl. Bourseiller: 447 - 448.

⁹⁸² Vgl. Debord. "À propos du film" in: Debord. *Œuvres*: 1271.

integraler Teil dieses Systems, ist ein wichtiges Instrument zur Beförderung der Trennung. Debord spielte auf seine beiden Kurzfilme in der Konsolidierungsphase der S.I. an. Er statuierte, dass wenn sich die revolutionäre Kritik auf das Gebiet des Spektakels begibt, es ihr darum gehen muss, die Sprache des Mediums gegen dieses selbst zu wenden. Sich selbst aber eine Form zu geben, die revolutionär ist.⁹⁸³

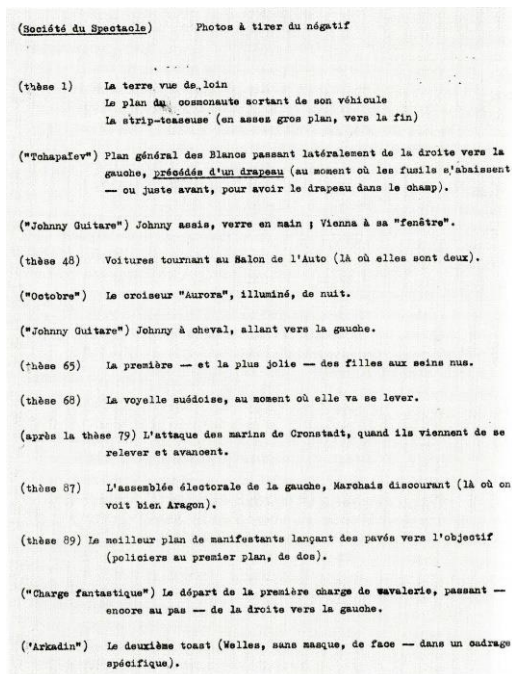
Der Text und die Bilder des im Verlauf des Jahres 1973 fertig gestellten vierten Films von Debord, der erstmals am Tag der Arbeit 1974, dem Vorabend der Präsidentschaftswahlen aus denen Giscard d'Estaing als Sieger über François Mitterand hervorging, im Pariser Studio Gît-le-Cœur gezeigt wurde,⁹⁸⁴ ergeben eine hermetische Einheit. Der Rhythmus des Werks versteht sich als polyphone, mehrfach gebrochene, gewollt divergente und vielschichtige, dennoch stringente Geschichte der unvollendeten Revolution unter Einsatz multimedialer Verfahren. Die filmtechnischen Möglichkeiten seiner Entstehungszeit wurden allerdings keineswegs ausgeschöpft; eigentlich überhaupt nicht angetastet.

Zum Anfang des Films von Debord gibt es in einer subtilen Analogie zwischen dem Verlauf der Revolution und der Rotation der Erde um ihre eigene Achse, respektive der elliptischen Bahn des Mondes um den Planeten, Aufnahmen der amerikanischen Apollo 8-Mission aus dem Dezember des Jahres 1968 zu sehen. Der Besatzung des ersten bemannten Mondflugs, welche den Erdtrabanten umkreiste, gelangen spektakuläre Bilder von der Rückseite des Mondes sowie vom ‚Erdaufgang‘ über dem Mond. Niemals war der Mensch auf dem Weg der Erfüllung letzter Träume bis dato so weit von der Erde, aber auch von sich selbst entfernt gewesen. Die von Livebildern der NASA geschürte Begeisterung für den technischen Fortschritt, welche zuverlässig Zuschauermassen vor die Fernseher bannte, die den historischen Augenblick nicht versäumen wollten, stellte den Einsatz für das Projekt der menschlichen Bewusstseinsbildung in den Schatten. Debords Film ruft das geschichtliche Vorhaben in Erinnerung, da abstrakte, um Isolation und Kontrolle bemühte Kräfte sich um sein Vergessen verdient machen. In einer formalen Entsprechung zur Unabgeschlossenheit des geschilderten historischen Prozesses bricht Debords dialektisches Epochenbild mit der letzten Filmsequenz des Streifens knapp eineinhalb Stunden später abrupt ab. Suggestiv bedeutet dieser Cut, dass es mit einer möglichen Fortsetzung des Films, die an sein Ende anknüpfen könnte, nicht aber notwendigerweise ein weiterer Film sein müsste, immer auch um die Wiederaufnahme des historischen Kampfes der einander entgegengesetzten Selbstbewusstseine geht.⁹⁸⁵

⁹⁸³ Vgl. Debord. "À propos du film": 1271.

⁹⁸⁴ Vgl. Bourseiller: 447.

⁹⁸⁵ Vergleiche dazu die obigen Ausführungen des Exkurses zum Einfluss Hegels auf Debord.



79 Angaben Debords zu Tonspur und Bildspur seines Films.

Die wohl wichtigste formale und inhaltliche Reverenz, sowie eine ergiebige Bildquelle Debords ist Sergej Eisensteins offizieller Filmbeitrag zum zehnjährigen Jubiläum der bolschewistischen Revolution von 1917. Debord erweitert Eisensteins genuine Erfindung der dialektischen Montage über den Film als Artefakt hinaus auf das filmische Dispositiv.⁹⁸⁶ Während die offizielle Fassung des Films *Oktober (Ten Days that shook the World)* als Folge der stalinistischen Zensur vor allem den Sturm auf den Petersburger Winterpalast des Zaren als Ereignis feiert, rückt Debord das allgemeine Wesen jedes revolutionären Konflikts in den Mittelpunkt seiner Handlung.⁹⁸⁷ Im Wissen um die Pervertierung revolutionärer Maximen im Stalinismus bricht Debord mit der flachen Propaganda für die proletarische Revolution, wie sie Gegenstand einiger der für seinen Film entwendeten Filmsequenzen ist. Eisensteins Montageprinzipien werden im Sinne einer fortschrittlichen Weiterentwicklung dieser Ästhetik adaptiert, die nicht nur Vergangenes rememorieren will, sondern auf zukünftige Ereignisse

⁹⁸⁶ Der deutsche Philosoph Martin Seel handelt in seinem phänomenologischen Buch *Die Künste des Kinos* zentrale Begriffe für das Filmverstehen ab. Im Abschnitt zum „Großrhythmus“ von Filmen schlägt er vor, den Begriff der Montage über den Bereich des Bildes hinaus erweitert zu denken. Obwohl er die Verschränkung des virtuellen Raums eines Filmes mit dem realen Raum seiner Aufführung betrachtet, denkt er den Film weniger als Ausgriff auf die Lebensrealität außerhalb eines Vorführraums. Ein Ausstieg aus der Entwicklung des Films bedeute einen Bruch mit der unerbittlichen Zäsurierung, welche jeder Film anbiete und somit die leibliche Zuwendung der Betrachter erfordere. Vgl. Seel, Martin. *Die Künste des Kinos*: 52 - 53 sowie 46.

⁹⁸⁷ Nachdem Trotzki im Oktober 1926 aus dem Politbüro ausgeschlossen wurde, versuchte er Demonstrationen gegen die Parteileitung zu organisieren. Eisenstein diskutierte mit Stalin seinen Film vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation. Daraufhin entschließt er sich, alle Szenen, in denen Trotzki vorkommt, herauszuschneiden. Aufgrund des langen Schneideprozesses bleibt die Jubiläumsfeier ohne Eisenstein-Film, dessen zweite Fassung erst im März 1928 uraufgeführt wird. Vgl. zu diesem Sachverhalt: Weise, Eckhard. *Sergej M. Eisenstein: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt-Verlag, 1975: 62.

abzielt. Gewissermaßen knüpft Debord dort an, wo Eisenstein mit seiner Theorie des "intellektuellen Films" und seinem Projekt *Das Kapital* von Marx zu verfilmen, an seine künstlerischen Limits und die Grenzen des Erlaubten im Stalinismus gestoßen ist. Eisenstein schwebte seinerzeit eine reine Kinematographie jenseits des traditionellen Spielfilms mit seinen kitschigen Motivfolgen vor. Diese purifizierte Form sollte wesentlich ideologisch sein, da ihr Material die visuelle Darstellung des Begriffs sein würde. Auf der Grundlage der "intellektuellen Montage", die Eisenstein in *Oktober* erprobt hatte, sollte der Film der Zukunft, so verstieg sich der russische Regisseur in Schwärmereien, ganze Begriffssysteme darlegen können. In seinen Worten:

Für den rein intellektuellen Film, der, befreit von traditioneller Bedingtheit, ohne jede Transition und Umschreibung direkte Formen für Gedanken, Systeme und Begriffe erzielen wird. Und damit zur SYNTHESE VON KUNST UND WISSENSCHAFT werden kann. Das wird das eigentlich neue Wort unserer Epoche im Gebiete der Kunst werden. Und die Worte Lenins, daß 'das Kino die wichtigste von allen Künsten ist' wirklich rechtfertigen. Dem Experiment in dieser Richtung wird einer meiner nächsten Filme, der die marxistische Weltanschauung verkörpern soll, gewidmet sein.⁹⁸⁸

Die umfassend angelegte Narration Debords gewinnt ihre Dynamik aus einem kontrapunktischen Einsatz von Filmausschnitten, Dokumentaraufnahmen und Spielfilme⁹⁸⁹, als Standbilder eingesetzten Fotografien, Porträts historischer Personen, alten Landkarten, wissenschaftlichen Schaubildern, Historiengemälden, von eingeblendeten Texttafeln und Untertiteln, sowie musikalischen Motiven. Klangsequenzen aus Michel Correttes *Sonate in D Major für Cello und Harfe* unterstreichen sowohl die aufklärerische Dimension des Werks als auch seine barocke Fülle und die arabeske Fabelführung.⁹⁹⁰ Der Rhythmus der Montagearbeit, die ausschließlich aus Archivbildern zusammengeschnitten ist, wird von einem monologischen Vortrag überlagert. Jener Kommentar, den Debord separat eingesprochen hat, bindet die Szenenfolge insofern zu einer Einheit, als dass jede Bildsequenz thematisch dem hypnotischen Text auf der Tonspur zugeordnet werden kann. Der Kommentar übt eine zugleich homogenisierende und verfremdende Funktion aus, die durchaus der situationistischen Theorie der Zweckentfremdung geschuldet ist. Alle Anstrengungen der Montage sind gegenstandslos,

⁹⁸⁸ Eisenstein, Sergej. "Dialektische Theorie des Films" (aus einem Manuskript von 1929). In: Prokop, Dieter. *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik, Soziologie, Politik*. München. Carl Hanser Verlag, 1971: 80 - 81.

⁹⁸⁹ Im Vorspann werden folgende Filme aufgeführt, die Debord für *SdS* zweckentfremdet hat: John Ford - *Rio Grande*, Nicholas Ray - *Johnny Guitar*, Josef von Sternberg - *Shanghai Gesture*, Raoul Walsh - *La Charge fantastique*, Orson Welles - *Arkadin*, Sam Wood - *Pour qui sonne le glas* sowie "un certain nombres de cinéastes bureaucratiques des pays dits socialistes".

⁹⁹⁰ Der universal gebildete französische Komponist Michel Corrette (1707 - 1795) fühlte sich und sein Werk der Aufklärung verpflichtet. Er verfasste eine Reihe musiktheoretischer Abhandlungen, die Anweisungen für die Spieltechnik der verschiedenen Instrumente und ihren Zusammenklang enthielten.

so schrieb der russische Schriftsteller Iwan Axjonow über die Filmkunst seines Freundes Eisenstein, wenn ihre Zielrichtung unklar ist. Die ideographische Sprache des Films bedarf einer Determinante, ohne die das ganze System kollabiert.⁹⁹¹ Debords Impuls ist kriegerisch. Sein Verweis auf den Klassenkampf und dessen Vorgeschichte stellt den notwendigen Grundstein dar, auf den der Bogen des Films gebaut werden kann, ohne dass die Jochsteine auseinanderfallen.⁹⁹²

In signifikant vertauschter Reihenfolge verliest Debord mit monotoner Stimme eine Auswahl der Thesen seines Buchs *GdS*. Der Film beginnt mit den Paragraphen des ersten Kapitels, die das Spektakel als allumfassende Negation des realen Lebens und als Scheinwirklichkeit erfassen. Ein kommerzieller Stripteasefilm, zu sehen gibt es eine nackte Tänzerin in einer ‚exotischen‘ Urwaldkulisse aus Pappe, ‚belegt‘ die Urteile Debords ebenso wie die anschließenden Aufnahmen des Attentats auf den vermeintlichen Kennedy-Mörder Lee Harvey Oswald. Beide Filmdokumente verweisen auf die voyeuristische Dimension der von solchen Bildern von repetitiver Qualität gebannten Blicke der Zuschauer, welche die eigentliche Verschwörung darstellten.⁹⁹³ Ein Modeshooting des Designers Courrège, der für seine geometrisch-visionären Entwürfe gefeiert wurde, verlagert den Akzent auf die fragwürdige Bereitschaft des Menschen nach vorgegebenen Mustern zu tagträumen und zu agieren. Das beschränkte gestische und mimische Vokabular der weiblichen Modelle, die in steifen astronautenartigen Kostümen stecken, findet in den hochspezialisierten Abläufen der modernen Arbeitswelt Entsprechungen. Filmausschnitte von Produktionsarbeitern in einer Automobilfabrik spielen versteckt auf die tragende Rolle der Renault-Angestellten im Generalstreik von 1968 an. Roboterhaft versehen sie nun wieder ihren Dienst bei der Montage ewig neuer Waren. Angesichts der wuchtigen Propaganda für die wirtschaftlichen, militärischen und architektonischen Großprojekte des französischen Staates verblasst die Erinnerung an jenes Vorhaben, das Alltagsleben zu revolutionieren, zunehmend. Aufnahmen vom Bau von *La Défense*, des neuen Finanz- und Verwaltungszentrums von Paris, dessen Anlage die historische Achse der Stadt über den Triumphbogen hinaus in den Nordwesten verlängert, versinnbildlichen an einem aktuellen Beispiel den Zusammenhang von Kapitalakkumulation, Stadtplanung, Baukunst und ihrer konditionierenden Funktion. Das

⁹⁹¹ Vgl. Axjonow, Iwan. *Sergej Eisenstein: ein Porträt*. Berlin. Henschel Verlag, 1997: 77.

⁹⁹² Es ist keineswegs unangebracht, an dieser Stelle die Metaphorik der sowjetischen Filmkunsttheorie zu bemühen. Vgl. zur Notwendigkeit der Determinante Iwan Axjonows kongeniale Interpretation der Filme und der Filmtheorie Eisensteins. Axjonow, Iwan. *Sergej Eisenstein: ein Porträt*. Berlin. Henschel Verlag, 1997: 76 - 78.

⁹⁹³ Die versteckte Anspielung auf eine politische Verschwörung, wie sie immer wieder mit dem Attentat auf Oswald in Verbindung gebracht wurde, verstärkt den Eindruck, dass die Bilder und Informationen, die der Zuschauer zu sehen bekommt, dem herrschenden Lügenzusammenhang des Spektakels dienen.

'Brüllen der Steine', welches Eisenstein noch am Anfang des Jahrhunderts von einer revolutionären Architektur forderte, wird von dieser Machtdemonstration des Spektakels förmlich erstickt.⁹⁹⁴

Eine eingeblendete Texttafel markiert auch optisch einen ersten inhaltlichen Bruch, der auf die bisher gezeigten Bilder und die kritischen Formeln Debords rekurriert. "On pourrait reconnaître encore quelque valeur cinématographique à ce film ci se rythme se maintenait; et il ne se maintiendra pas." Es folgt eine minutenlange Filmsequenz Eisensteins. Auf freiem Feld kämpfen bolschewistische Partisanen erbittert gegen die Übermacht der zaristischen Garde. Mit diesen Schlachtenbildern unterlegt Debord die Thesen des vorletzten Kapitels von *GdS*, welche sich mit den Möglichkeiten einer dialektischen Sprache des Widerspruchs beschäftigen. Paragraph 207 zitiert den Ausspruch Lautréamonts über die Notwendigkeit des Plagiats für den Fortschritt des Denkens. Debord erinnert an die Technik des *Détournement*, wie die Situationisten sie als flüssige Sprache der Anti-Ideologie einsetzen.⁹⁹⁵ Eine weitere Texttafel endet mit der Verlautbarung: "Le Monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer." Die Modifikation der berühmten elften Feuerbach-These von Marx macht deutlich, dass es unverändert darum geht, die Realitätsebene des Films zu verlassen.

In dialektischer Manier und kontrapunktischer Montage wird die Argumentation fortgesetzt. Die Thesen des zweiten und dritten Kapitels des Buchs, der nächste inhaltliche Block des Films, werden dem siebten Kapitel von *GdS* über die "Raumordnung" konfrontiert. Zwischen Dokumentarfilmaufnahmen entfremdeter Lohnarbeit und passivem Freizeitverhalten in den fortgeschrittenen Gesellschaften, deren Segnungen Politiker in ihren Reden preisen - gezeigt werden immer wieder Aufnahmen junger Frauen in knappen Bikinis und aufreizenden Posen, chromblitzende Autokarosserien, Fließbandarbeiter in bereits teilautomatisierten Fabriken, Spekulanten an der Pariser Börse, Wohninterieurs wie aus dem Katalog - sind vereinzelte Beispiele für die dunkle Gegenseite dieser Glücksversprechen gestreut. Ölraffinerien leiten ihre Abwässer in die Lagunenlandschaft vor Venedig. Eine Smogglocke hängt bedrohlich über den Häusern der Multi-Millionen-Metropole Mexiko-City. Anstelle der Barrikaden vom Mai 68 türmen sich unappetitliche Abfallberge nun auch in den Straßen von Paris. Durchkapitalisierte Gesellschaften sind Wegwerfgesellschaften. Grobkörnige Filmaufnahmen der Rassenunruhen in Watts 1965 zeugen vom rumorenden globalen Widerstand der Menschen gegen die

⁹⁹⁴ In *Panzerkreuzer Potemkin* verschmelzen drei Großaufnahmen von marmornen Löwen zu einem Tier, das erwacht und sich mächtig erhebt. "Das Bild vom schlafenden Löwen, eine Sprachform springt über in eine andere - tote Materie springt über in lebende. Als gerieten in der Revolution auch die Dinge in Ekstase, als änderte sich ihr Verhältnis zu den Menschen - [...] die Dinge rebellieren, als wollten sie endlich in den Dienst der unterdrückten Klasse gestellt werden." Zitiert nach: Weise, Eckhard. *Sergej M. Eisenstein*: 58.

⁹⁹⁵ Vgl. Debord. "La Société du Spectacle" in: Debord. *Œuvres*: 1205. Vgl. auch: Debord. *GdS*: 176 (These 208).

Zusammenhänge des herrschenden Konsumzwangs. Die Supermärkte in Los Angeles brennen hier buchstäblich als Leuchtfeuer der Erinnerung an die anschließenden gewaltsamen Demonstrationen in aller Welt, denen mit äußerster Härte aber auch mit trügerischen Zugeständnissen begegnet wurde. Ein zu internen Analyse Zwecken der Sicherheitskräfte gedrehter Film zeigt Trainingsinhalte französischer Polizeieinheiten, die nach den traumatischen Ereignissen des Mai 68 für den Straßenkampf gegen Steinwerfer und Barrikadisten geschult werden. Debord stellt mit seiner Bildauswahl den Zusammenhang zwischen nationalen Krisensymptomen und der aktuellen politischen Weltlage her. Die amerikanische Armee versucht der vermeintlichen Bedrohung der Demokratie durch den Vietcong mit Flächenbombardements Herr zu werden. In einem französischen Marinehafen wird ein neues Atom-U-Boot von einem Priester geweiht. Die anschließende minutenlange 'Parade' von Politikern der sozialistischen Staaten und Konsumgütern der westlichen Welt spendet dem scheinbar unentzweibaren ökonomisch-militärischen Komplex Applaus. Sinnfällig wird der Aspekt der Negationskette des geschichtlichen Fortschritts durch drei unmittelbar aufeinanderfolgende Filmdokumente, die deutlich von Eisensteins Aufnahmen der Demontage einer Statue des Romanow-Zaren Alexander in *Oktober* inspiriert sind. Der erste Bildbericht zeigt die propagandistisch inszenierte unjubeelte Errichtung eines Denkmals für Stalin auf dem Roten Platz in Moskau. Die nächste Nachrichtensequenz führt die Zerstörung einer Stalin-Statue durch ungarische Arbeiter während des Aufstands von 1956 vor. Vom verhassten Diktator bleiben nur die Stiefel übrig. Die abgefilmte ikonoklastische Geste bedeutet aber keineswegs die endgültige Befreiung. Sie ist im Film Debords nur als ein weiteres Moment der Spektakularisierung des revolutionären Begehrens durch die Medien anzusehen. Die Bilder des am Boden liegenden Diktatorentorsos werden schließlich von einer langsamen Kamerafahrt über das Foto einer Bikinischönheit abgelöst, die sich in erotischer Pose am Strand räkelt. Eingerahmt sind die antithetischen Sequenzen durch Ausschnitte, welche wiederholt gleichförmige Tätigkeiten von Akkordarbeitern an ihren Produktionsmaschinen zeigen. "Ce qui fait le pouvoir abstrait de la société fait sa *non-liberté* concrète."⁹⁹⁶ Mehrfach wurde die Aufnahme eines Kronstädter Matrosen in den Filmstreifen montiert. Mit kritisch gesenktem Haupt wird er durch Eisensteins Kameraregie in monumentalisierender Untersicht gezeigt. Dieser Protorevolutionär quittiert die von Debord zusammengestellten Beispiele globaler Perversionen nur mit einem traurigen Kopfschütteln. Über das eingeblendete Porträtfoto des spanischen Anarchisten Durruti schlägt Debord einen weiteren inhaltlichen Bogen. Das Konterfei des Sozialrevolutionärs korrespondiert mit dokumentarischen Aufnahmen aus der

⁹⁹⁶ Vgl. Debord. "La Société du Spectacle": 1223.

Zeit des Spanischen Bürgerkriegs, welche den Verlauf der Verteidigungslinien und Barrikaden der Antifalangisten und Franco-Gegner in Barcelona zeigen. Die katalanische Metropole atmete im Sommer 1936 kurz den Hauch der Utopie, als Besetzer und internationale Beobachter der Ereignisse dachten, tatsächlich eine jener historischen Perioden mitzuerleben, von denen sie seit ihrer Kindheit geträumt hatten, die aber nie lange angedauert haben.⁹⁹⁷

Auf die Gebiete der Stadtplanung und des Urbanismus übertragen, bedeutet die Expansion der Entfremdung auf allen Gebieten, wie sie Debord durch den Gebrauch von Dokumentaraufnahmen namhaft macht, gleichzeitig die Anfälligkeit des dafür verantwortlichen Systems für bilderstürmerische Aktionen gegen die Symbole der Unterdrückung und der Profitmaximierung. Debords Gleichung, "La révolution prolétarienne est cette *critique de la géographie humaine* [...]"⁹⁹⁸, die diesen Konnex zum Ausdruck bringt, wird durch ein Foto von Pieter Bruegels Gemälde *Der Turmbau von Babel*⁹⁹⁹ illustriert. Der von dunklen Wolken bedrohlich umwehte Turm füllt in einer Detailansicht des Tafelbildes fast den gesamten Rahmen des Filmbildes aus. Werke des älteren Bruegels scheinen sich in besonderer Weise für die Animation ihrer Bilderzählung zu eignen. 1972 hatte der Filmemacher Andrei Tarkowski das Geschehen des Gemäldes *Die Heimkehr der Jäger* (1565) in seinem Science-Fiction-Film *Solaris* in gemächliche, existenziell aufgeladene Bewegung versetzt. Bruegels Kunst thematisiert überzeitliche Erfahrungen in nahezu allgemeinverständlichen Geschehnissen. Im Kontext der Filmmontage, wie im Falle Debords, versteht sich ein alttestamentarisches Drama als höchst ambivalente Metapher. Zum einen wird das Bruegelsche Tableau hier mit dem unvollendeten Projekt der Revolution enggeführt. Zum anderen zeigt es den Inbegriff eines Strafgerichts, welches mit der Fortsetzung der Revolution unweigerlich über die spektakuläre Gesellschaft kommen wird. Deren Entwicklungslogik mündet zwangsläufig und historisch notwendig im Debakel. Die Gesellschaft des Spektakels ist inhärent krisenanfällig. Zum ‚Beweis‘ gibt es eklektizistische Architekturen moderner Hotelanlagen zu sehen, deren Bettenburgen in Windeseile für den Massentourismus hochgezogen wurden. Zum ersten Mal in der Geschichte, so verlautet der Kommentar apodiktisch, sei eine neue Architektur direkt für die steuerbaren Bedürfnisse der Armen entwickelt worden. Wiederholt zeigt Debord darauf Bilder von der Großbaustelle *La Défense* mit ihren im Entstehen begriffenen Glaspalästen. Vor dieser Folie wird deutlich, dass die monumentale unfertige Architektur des Turms von Babel im positiven Sinne, als Symbol für den nichterfüllten Traum der Moderne,

⁹⁹⁷ Vgl. u.a. die Augenzeugenberichte von Franz Borkenau, Simone Weil und Il'ja Erenburg in: Enzensberger. *Der kurze Sommer der Anarchie*: 174 - 178.

⁹⁹⁸ Debord. "La Société du Spectacle": 1228. Die Formel entspricht einem Schlüsselsatz in These 178 von *GdS*.

⁹⁹⁹ Zu sehen ist die Rotterdamer Fassung des Themas aus dem Jahr 1563.

fragmentarisch ist. Als Zeichen der Tendenz zu einer geschichtslosen Gesellschaft, deren prägnantestes Symptom die Verwirrung der Sprache zwecks Verhinderung historischer Bewusstseinsbildung sei, ist sie ruinös.

Bildzitate aus dem Katalog ‚Meisterwerke der Malerei‘, bereits zuvor ist eine lichtdurchflutete Hafenansicht von Claude Lorrain zu sehen, haben im Rahmen der Filme und Collagen Debords stets einen reflexiven Charakter. Gemäß Debords Ablehnung einer kontemplativen Haltung, die man vor den Bildern gezwungen ist einzunehmen, gilt es die Zurückhaltung aufzugeben und in Aktion zu überführen.¹⁰⁰⁰ Diese Devise wird im Kommentar auf der Tonspur formuliert. Was sich offen als entwendet ausgibt, lässt durch diesen Gewaltakt die Tat einschreiten, die jede bestehende Ordnung stört. Das unschwer zu erkennende *Détournement* erinnert daran, dass die Existenz des Theoretischen und der Reflexion über die Möglichkeiten von Kunst und Philosophie selbst nichts ist. Erst mit der geschichtlichen Handlung, will heißen mit der historischen Berichtigung, gibt es sich zu erkennen. Der Mangel des geschichtlichen Lebens besteht darin, dass das individuelle Leben noch keine Geschichte hat.¹⁰⁰¹ Die Fabelführung von Debords Film weist einen Ausweg, wie die Lähmung von Geschichte und Gedächtnis zu einem nicht-spektakulären Bewusstsein der Zeit transformiert werden kann. Zu diesem Zweck wurden Szenen aus berühmten Spielfilmen entwendet, die von offenen politischen Konfrontationen und privaten Zwistigkeiten handeln. In einem Ausschnitt aus *Wem die Stunde schlägt*, dem erfolgreichen Hollywoodepos über den Spanischen Bürgerkrieg nach der Romanvorlage von Ernest Hemingway, sieht man eine Patrouille der Truppen Francos aus der Sicht von Maschinengewehrschützen in ihrem verschneiten Bergversteck. Diese auf der Lauer liegenden zerlumpten Partisanen verfügen über die Macht, die Soldaten des Spähtrupps aus dem Hinterhalt heraus zu liquidieren. Sie verzichten zunächst jedoch auf diese Option um nicht frühzeitig die Position der Widerstandskämpfer zu verraten, deren Kampf gerade deshalb so effektiv ist, weil sie sich zu verbergen- und zu warten verstehen.

Eine lange Szene aus dem Western *Johnny Guitar* (1954 / Regie: Nicholas Ray) endet mit der resoluten Aufforderung der Bardame Vienna (‚Kassengift‘ Joan Crawford) an den Gitarre zupfenden Protagonisten, nun etwas anderes zu spielen, als das immer gleiche traurig-schöne

¹⁰⁰⁰ Schon das Abfilmen dieser Werke oder ihrer Reproduktionen übersetzt die statische Präsenz in Narration und/oder bindet diese in eine umfassende Erzählung; und sei die Kamerafahrt über das jeweilige Bild noch so langsam oder komme fast zum Stillstand. Die jeweils vorgegebene Eigendynamik des Films stellt per Definition einen Angriff, mindestens aber einen Eingriff in das leibliche- und seelische Gleichgewicht des Betrachters dar. Mehr als jede andere Kunstform zwingt der Film dem Rezipienten seine Eigenbewegung auf – vielleicht paradoxerweise umso dringlicher, je langsamer diese Bewegung ist. Vgl. zu diesem Zusammenhang das Kapitel 3. „Film als Bild“ in: Seel, Martin. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt am Main. S. Fischer Verlag, 2013: 56 – 84, worin Seel die Verhältnisse zwischen Bildern, Fotografie und Film u.a. am Beispiel von Antonionis *Blowup* auslotet.

¹⁰⁰¹ Vgl. "La Société du Spectacle": 1232.

musikalische Leitthema (Abb. 80).¹⁰⁰² Diesen Wunsch der Saloonbesitzerin macht sich Debord zum Befehl und markiert damit eine weitere Wendung.



80 Vienna instruiert Johnny Guitar.

Correttes Sonate erklingt. Eine mechanische Eule auf einer Uhr dreht zur Anzeige der Stunde mehrmals ihren Kopf um die eigene Achse. In *Oktober* steht dieses dialektische Bild für das Drängen der Zeit. Ikonografisch korrespondiert es dem kopfschüttelnden Kronstädter Matrosen. Eisenstein leitet damit den nächtlichen Sturm auf das Petersburger Winterpalais ein. Insofern lässt sich mit dem kitschigen Prunkstück, entgegen seiner dekorativen Funktion im protzigen Interieur eines Salons des Zarenpalasts, die Eule der Minerva assoziieren. Hegel orakelt, dass sie ihren Flug erst bei einsetzender Dunkelheit beginnt - wohl eines der Lieblingszitate Debords, welches er oft zum Besten gegeben hat. Unmittelbar folgt dann jene Nahaufnahme von Debord an einem Caféhaustisch, die bereits an prominenter Stelle im Kurzfilm *Critique de la Séparation* zu sehen war.¹⁰⁰³

Gehäuft setzt der Regisseur jetzt dokumentarische Filmsequenzen historischer Aufstände ein. Zwischen diese Szenen ist ein Porträt von Machiavelli geblendet, sowie Detailaufnahmen des ritterlichen Kampfgetümmels in Paolo Uccellos Gemäldezyklus *Die Schlacht von San Romano* montiert. Das dreiteilige Werk wurde um 1435 von Cosimo de Medici in Auftrag gegeben um den Sieg von Florenz gegen Siena und damit die Rolle der Medici-Familie in der Stadtgeschichte propagandistisch aufzuwerten. Die Reihenfolge der von Uccello bühnenartig komponierten Schlachtszenen, wie Debord sie zeigt, kann als Reflex der zeitlichen Struktur seiner eigenen filmischen Erzählung gesehen werden. Es ist problematisch, die heterogenen

¹⁰⁰² Vgl. die Dialogsequenz aus *Johnny Guitar* in: "La Société du Spectacle": 1233 - 1234.

¹⁰⁰³ Vgl. das entsprechende Kapitel III. 6 dieser Arbeit, welches die Aufnahme ausführlicher behandelt.

Elemente der Erzählung und die historischen Ereignisse stringent zu verbinden. Entgegen der gewöhnlichen Leserichtung drängen zunächst die Lanzen der florentinischen Nachhut in der Londoner Fassung des Themas nach links aus dem Bild. Der Ausschnitt aus jener Tafel, die sich heute im Louvre befindet, konfrontiert die beiden prachtvoll ausgestatteten Condottieri der Heere einander. Im Zentrum des Gefechts der dritten und eigentlich zentralen Florentiner Tafel schieben sich die Waffen ineinander und mächtige Rösser bäumen sich gegeneinander auf. Auf dem Höhepunkt des Kampfes wird ein anonymes sienesischer Ritter von der Lanze seines Gegners aus dem Sattel gehoben. Die letzte Detailansicht in Debords Film zeigt wieder einen Ausschnitt des Londoner Bildes. Der Anführer der Nachhut befiehlt eine Reihe gut gepanzerter Reiter, die hinter ihren Helmvisieren nicht zu identifizieren sind (Abb. 81). Mit ihren gesenkten Häuptionen wirken sie wie Gespenster eines Kampfes, in den sie bei Romano gar nicht mehr eingreifen brauchten. Im Kontext Debords mögen diese unergründlichen Ritter für die wahren Situationisten stehen, die ihr Unwesen im aktuellen Konflikt treiben. Geschickt verborgen, kämpfen sie gegen Mächte, die ihre wahren Absichten allerdings ebenso gut zu maskieren verstehen.



81 Reiterschlacht-Detail – zu Uccellos Modernität.

Unheimlich wirkt auch die Versammlung von Parteibonzen um den Generalsekretär der KPdSU Leonid Brežnev, die sich zur Abnahme einer Militärparade zu Ehren der Oktober-Revolution auf einem Balkon des Kreml-Palastes zeigen. Subtil wird die bühnenartige Komposition des Schlachtenzyklus in einen Personenfries überführt, der die öffentliche Demonstration von Herrschaft im konzentrierten Spektakel zeigt.

Es drängt sich die Vermutung auf, dass Debord in gewisser Weise auch mit dem Ruf Uccellos als kunstgeschichtlicher Sonderling kokettiert, wie er noch immer auf den Einfluss von Giorgio

Vasaris Vita des Malers zurückzuführen ist.¹⁰⁰⁴ Mittels der gedoppelten Identifikation, einerseits mit dem Kampf des Florentiner Heerführers, andererseits mit dem Maler, der beauftragt wurde diese Reiterschlacht zum Ruhme der Medici zu verewigen, gewinnt das multiple Selbstporträt, welches Debords Film in seinem Kern ist, an Konturen. Wie schon Uccello geht es Debord weniger um Detailtreue zu den historischen Ereignissen, als um die öffentliche Reaktion, die mit einer solch extrem stilisierten Schilderung herausgefordert werden soll. Die Enthaltung von jeder sichtbaren Gefühlsregung, die Uccello und Debord in ihren Werken kultivieren, entrücken das jeweilige Panorama den konkreten Geschehnissen. Das maschinenhafte Ineinandergreifen der einzelnen Bildkomponenten und Filmsequenzen, dessen Wirkung in Debords Film durch die Detailaufnahmen noch gesteigert wird, lässt Uccellos Reiterschlachtbild geradezu modern wirken. Es scheint, als erfülle sich in der Handlung ein von ferner Hand gesteuerter Plan, in den die Protagonisten aktuell immer nur sehr bedingt und temporär eingreifen können. Strapaziert man diese Lesart, so darf man den Bilderzyklus Uccellos durchaus als Parabel auf die Geschichte revolutionärer Kämpfe umdeuten, die von der prinzipiellen Notwendigkeit einer permanenten Negation der Machtverhältnisse angetrieben werden. Schnitt und Gegenschnitt machen das augenfällig, indem sie als Technik die Wesenhaftigkeit aller Konflikte symbolisieren.

Generell gilt, dass Debord genialische Bildideen, kompositorische Zuschnitte und Attribute seiner Vorbilder auf den dramatischen Verlauf seiner Erzählung überträgt. Einige der Spielfilmsequenzen, die nach der Einblendung des Debord-Porträts zum Einsatz kommen, stammen erneut aus Eisensteins Film *Oktober*, sowie dessen berühmteren Vorgänger *Panzerkreuzer Potemkin* von 1925. Debord integriert die Schlüsselszene der Meuterei in seinen Film, darin die Matrosen des Kriegsschiffes den Schießbefehl zur Exekution ihrer Kameraden verweigern. Eisensteins theoretisch fixierte und subtil montierte Narration, die durch Schnitt und Gegenschnitt dynamisiert wird, ist das von Debord aufgegriffene Beispiel für den frühen Versuch, der Russischen Revolution einen adäquaten Ausdruck im noch neuen und in seinen Möglichkeiten künftig zu erforschenden Kunst- und Massenmedium zu verleihen. Wenn auch die Gegenüberstellungen der guten und der bösen Parteien bei Eisenstein bereits aus der Sicht der Siebziger Jahre etwas plakativ wirken musste. Die ikonische Treppenszene in Odessa, deren Kraftentfaltung sich der ausgeklügelten Schnitttechnik Eisensteins und dem dramaturgischen

¹⁰⁰⁴ Vasari zufolge interessierte sich Uccello hauptsächlich für schwierige, vielleicht gar unlösbare Fragen der Perspektive und malte ständig geometrische Formen und phantastische Städte. Wer solche Übungen übertreibt "erschöpft seine Gaben in Schwierigkeiten, die einen frischen, fruchtbaren Geist unergiebig und schwerfällig machen können". Vasari, Giorgio. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich. Manesse Verlag, 1974: 131.

Gerüst seiner Geschichte verdankt, ist ein prägnantes Beispiel für stetig wechselnde Machtverhältnisse in revolutionären Hochzeiten. Zaristische Truppen schießen das jubelnde Volk nieder, das sich mit den meuternden Kronstädter Matrosen auf der "Potemkin" solidarisiert. Auf der Hafentreppe fluten Menschenmassen hin und her. Der Elan, der durch die Meuterei gegen die alten Hierarchien heraufbeschworenen Situation, zieht eine Reaktionskette nach sich, die es dem Zuschauer nahelegt, Partei für das unterjochte Volk zu ergreifen. Deutlich projiziert sich der Hass des russischen Regisseurs auf den groben und primitiven Rhythmus der Soldatenstiefel, die den festlichen Schwung der Demonstrantenmenge niedertrampeln. Die Aggression gipfelt im Mord an einer verzweifelden Mutter, welche den Soldaten anklagend ihr totes Kind entgegenträgt.¹⁰⁰⁵



82 Kronstädter Matrosenoffensive in *GdS*.

In Debords Film wird der dialektische Verlauf, in dem die Revolution vonstattengeht, durch die Einblendung eines Porträts von Hegel aus seinem letzten Lebensjahr offenbar. Der typische kritische Lateralblick des Philosophen im Bildnis von Jakob Schlesinger aus dem Jahr 1831 fixiert den Betrachter nahezu aus der Bildmitte heraus, als ob er ihn einer Charakterkontrolle unterziehen wolle oder seinen Bewusstseinsstand prüfe. Durch die Drehung des Hauptes ins Halbprofil wirkt es so, als ob die Augen des Philosophen gleichermaßen aus dem Bildraum heraus die unmittelbare Gegenwart, also sein Gegenüber en face anvisierten, als auch in die absehbare Zukunft - Leserichtung rechts - schielten. Unter dem Geschützdonner ihres Gegners greifen die Kronstädter Matrosen endlich an (Abb. 82). Das Absingen der *Internationale* spendet ihnen Mut. Verschiedene Spielfilmsequenzen von Reiterattacken illustrieren den revolutionären Elan, der die Filmerzählung beschleunigt. Am Ende dieser Szenenfolge liegt

¹⁰⁰⁵ Vgl. Axjonow. *Sergej Eisenstein*: 92.

erneut die Vendôme-Säule zerschmettert am Boden. Die historische Aufnahme des Ereignisses fand bereits in *i.s. Nr. 7* Verwendung. Sie zeugt von Debords Geschichtsbild, das sich in der Deutung solcher Ereignisse an Hegel, Marx, ihren Exegeten und Interpreten¹⁰⁰⁶ orientiert. Die Geschichte der Revolution erscheint auch als die Geschichte der an diesem Prozess beteiligten historisch verbürgten Personen, in die beizeiten der Weltgeist zu schlüpfen schien. In gewundener Linie führt der Reigen zum Regisseur des Films selbst. Dieser wird von drei Porträtfotos in kurzer Folge eröffnet. Marx. Bakunin. Und erneut Marx. Debord thematisiert die Weiterentwicklung revolutionärer Theorie und Praxis anhand widerstreitender Ansätze, wie die formulierten Ziele mit der Internationalen erreicht werden können. Damit erklärt sich auch die gegenwärtige politische Situation in den sogenannten sozialistischen Staaten aus den widersprüchlichen Auslegungen der Theorie des Kommunismus. Auf ein Porträt von Leo Trotzki, der 1938 im Exil die Vierte Internationale gründete und dessen Engagement in seiner mexikanischen Zuflucht 1940 mit einem Eispickel im Kopf endete, folgen erneut Aufnahmen offizieller Feierlichkeiten zu Ehren der Oktober-Revolution. Leonid Brezhnev, seit 1964 amtierender Parteivorsitzender der KPdSU, nimmt im wilden Schneetreiben die Parade der Waffengattungen seiner Armee ab. Danach veranschaulicht eine lange Rede Stalins Debords begleitende Analyse über den Terror der bis in die Gegenwart herrschenden bürokratischen Klasse in den konzentriert spektakulären Ländern, in denen kommunistische und quasi-faschistische Regime an der Regierung sind. Indem der Filmemacher Aufnahmen einer Rede von François Mitterand auf einem Kongress der französischen Vereinigten Linken zwischen diese Propagandafilme schneidet, erscheint der politische Gegner in Gestalt der Bürokraten einer totalitären Ideologie, die er auch in Frankreich an der politischen Macht wähnt. Wer sich Sozialist nennt, so die unterschwellige Botschaft, ist allein deshalb noch kein Hoffnungsträger für die gerechte Sache des neuen Proletariats.

Mit der Einblendung einer weiteren Schrifttafel wird der Rückblick auf den Pariser Mai 68 vorbereitet. Jenes historisch letzte Ereignis, das die Kräfte des Spektakels nachhaltig herauszufordern in der Lage war. Der Text enthält endlich den Hinweis auf die Gruppe der Situationisten, deren Auftauchen das Ende eines höchst zweifelhaften sozialen Friedens ankündigte. Im abermaligen Verweis auf Machiavelli und die hoffnungsvoll begonnene russische Oktober-Revolution von 1917 sind minutenlange Dokumentaraufnahmen der Straßenkämpfe, Barrikaden, Versammlungen und Aufrufe der Maitage im Wechsel mit weiteren Texteinblendungen zusammengestellt. Historische Zitate aus dem 19. Jahrhundert

¹⁰⁰⁶ Gemeint sind Bakunin, Lenin, Trotzki, Kropotkin, Lavrov ...

reflektieren über die Freiheit, die in den Mai-Ereignissen 68 neu verhandelt wurde.¹⁰⁰⁷ Bilder von stillstehenden Industriebetrieben und gähmend leeren Bahnhöfen beglaubigen den einzigartigen wilden Generalstreik in Frankreich als unmittelbare Folge dessen, was die kleine Gruppe der Situationisten mit ihrer Kampagne für ein freieres Leben initiiert hatte. Auf einen langen Aufruf des Besetzungskomitees der Sorbonne, der am 16. Mai 1968 zur Okkupation der französischen Fabriken durch die Arbeiter aufwiegelte, folgt mit einer Einblendung eines Zitats aus Shakespeares Historien-Drama *King Henry V* der Verweis auf den starken inneren Zusammenhalt der Wütenden-Situationisten in jenen glorreichen Tagen des offenen Kampfes. "We few, we happy few, we band of brothers."¹⁰⁰⁸ König Heinrichs St. Crispins-Tag-Rede, welche die dritte Szene des vierten Aufzugs eröffnet, ist eine seitdem vor allem im englischsprachigen Kulturraum verbreitete sogenannte ‚rousing speech‘; also in Wortlaut, dramaturgischen Aufbau und Charakter mitreißende Ansprache an seine Truppe. Mittels solch einer rhetorischen tour de force geht es immer darum, eine unterlegen scheinende Formation für eine besondere Herausforderung zu motivieren und zusammenzuschweißen. Mit Kampfunwilligen mag der Herrscher, welcher sich im Originaltext von Shakespeare als Bruder unter gleichgesinnten Edel Männern entwirft, nicht untergehen. Lieber schickt er die Feiglinge zurück in die Heimat, als dass sie den Wagemut der Verbliebenen schmälern und damit die Demonstration, den Heldenruhm und die Geschichte verwässern.

Allzu bald jedoch sollten diese brüderlichen Bande zerfasern. Der Vortrag Debords endet mit der letzten These des vierten und zentralen Kapitels seines Buchs über das "Proletariat als Subjekt und Repräsentation", die vom Selbstbewusstsein des revolutionären Subjekts handelt. "La théorie révolutionnaire est maintenant ennemie de toute idéologie révolutionnaire, et elle sait qu'elle l'est."¹⁰⁰⁹ Mit dieser finalen Aussage schließt der Kommentar inhaltlich an die Auflösung der S.I. an. Wie zuvor dargelegt wurde, markierte dieser Prozess einen Bruch mit der Ideologie der Organisation. Zweifelsohne bezieht sich der an dieser Stelle mit dem Verweis auf das historische Bewusstsein abgebrochene Kommentar, auf den gegenwärtigen notwendig

¹⁰⁰⁷ U.a. handelt es sich um Zitate der Erinnerungen von Alexis de Toqueville an die Französische Revolution von 1848 sowie eine Erklärung der französischen Arbeiterdelegierten anlässlich der Gründungskonferenz der Ersten Internationalen 1864. Vgl. Debord. "La Société du Spectacle": 1255 – 1257.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Debord. "La Société du Spectacle": 1253 - 1254. In *King Henry V* stellt der englische König seine Herrscherqualitäten unter Beweis. Sein Sinn für Gerechtigkeit paart sich mit der notwendigen Härte. Bei der Abwägung von politischen und privaten Interessen lässt er staatsmännisches Augenmaß walten. Er bewährt sich in kriegesischen Auseinandersetzungen mit seinen Feinden. Neuere Forschungen sehen Heinrich V als eher machiavellistischen Charakter, dessen scheinbar idealer Charakter im Verlauf der Handlung des Dramas durch die Kontrastierung mit den Nebenfiguren ironisch relativiert wird. Vgl. den Artikel von D. Man. In: Jens, Walter (Hg.). *Kindlers Neues Literaturlexikon*. München. Kindler Verlag, 1998: 290. Eine Interpretation, die Debord sicherlich zugesagt haben würde.

¹⁰⁰⁹ Debord. "La Société du Spectacle": 1258. Sowie Debord. *GdS*: 108 (These 124).

maroden Zustand des revolutionären Projekts und Debords Ankündigung in Zukunft noch untergründiger zu werden.

Mit Hilfe der bewährten Technik des *Détournement*, dessen Einsatzmöglichkeiten sich nie zu erschöpfen scheinen, schloss Debord, wie er es zwei Dekaden zuvor in *Hurléments en faveur de Sade* vorgeführt hatte, die eigene Geschichte mit der Geschichte des Films kurz. "On pourra donc voir ceci à la fois comme un film historique, un western, un film d'amour, un film de guerre, etc. Et c'est également un film qui, comme la société dont il traite, présente nombre de traits comiques."¹⁰¹⁰ In Wiederholung seines soziopolitischen Filmexperiments von 1952 hob Debord die Grenzen zwischen Film und Wirklichkeit auf. Sein Film enthält nicht nur fotografische Erinnerungen an Konflikte und Revolutionen. Eingesetzt wie eine strategische Bombe, die vor allem mit vernehmlichen Knall oder einer guten Pointe detonieren soll, war er selbst ein Mittel zur Kriegführung.

Um in der Terminologie der oben angesprochenen Filmgenres (vor allem des Kriegsfilms und des Liebesfilms) zu bleiben, erfolgte der Angriff Debords auf dem gut verteidigten Gebiet des Feindes. Ein halbes Jahrhundert nach Eisenstein waren mit Debord sowohl das historische Projekt als auch die Filmgeschichte zum zweiten Mal an einen Punkt gekommen, an dem sich beide treffen sollen. Das Vorhaben, die Revolution zu verfilmen, heißt in dieser Hinsicht nichts Anderes, als dass Debords Wissen um die praktische Anwendung der Filmkunst und das historische Bewusstsein durch die Umsetzung in die Realität eines Films miteinander verschmelzen. Das nützlichste Werkzeug dieser Intervention war die durch Lebovicis Finanzierung gewährleistete nahezu vollständige Freiheit des Filmemachers. Die Verunsicherung, die Debord mit dem massiven Einsatz von Befreiungs- und Revolutionskriegsszenen, aber auch mit Dokumentaraufnahmen der jüngsten Straßenkämpfe in Frankreich und Italien schürte, hatte einen praktischen Hintergrund. Indem er die Verbindung zwischen historischen Freiheitskämpfen und aktuellen Krawallen herstellte, setzte er sich in Konflikt mit den Institutionen, die mit ihrem Recht an den Bildern auch die Deutungshoheit für Zeitgeschichte und die Vermittlungskompetenz für politisches Engagement beanspruchten. Eine Funktion des Einsatzes von 'gestohlenen' Filmsequenzen aus Klassikern und Publikumsmagneten der goldenen Ära des Kinos ist es, zu suggerieren, dass der Regisseur mächtige Verbündete in der Filmbranche haben musste. Debords treue Mitarbeiter zeigten sich willig und befähigt mit großer Geduld und beeindruckender Stilsicherheit die allerheiligsten Gemächer des damals noch stark kontrollierten Filmverleihs zu plündern. In dieser Hinsicht

¹⁰¹⁰ Debord. "À propos du film": 1272.

profitierte der Filmmacher vor allem von der akribischen Vorarbeit Martine Barraqués, die sich als "pirateuse" in Diensten Debords verstand.¹⁰¹¹ Die Assistentin Debords machte jene Filme ausfindig, welche der strategische Kopf der Unternehmung für seine Collage zweckentfremden wollte. Sie organisierte private Vorführungen der Streifen und kopierte die entsprechenden Szenen in einem recht aufwändigen und kostspieligen Verfahren. Gemäß der Bedürfnisse und den Anweisungen eines Autors und Regisseurs, der sich zu diesem kriminellen Akt ermächtigte, wurde auch mit der Entwendung von dokumentarischen Bildern ein wichtiges Zentrum der Verwaltung von Images empfindlich getroffen. In einer Notiz von 1989 verweist Debord wiederholt auf das 'parodistisch-ernste Stadium', in welchem entwendete Elemente zu kombinieren sind, um einen bestimmten erhabenen Effekt generieren zu können.¹⁰¹² Dieser Anspruch erfüllt sich in einer mittels Bilderklau sozusagen realiter vollzogenen 'Expropriation der Expropriateure'.¹⁰¹³ Im Vollzug der Handlung des Kopierens und der Neukombination ganzer Bild- und Szenenfolgen kommt diese 'Enteignung' symbolisch einer Rekuperation der Rekuperateure gleich, wie sie die Manifeste der Situationisten um 1968 forderten.

Dem veränderten Gebrauch, welchen Debord von den gestohlenen Sequenzen in ihrer Rekombination machte, steht die Negation des ursprünglichen Bedeutungszusammenhangs gegenüber. Film wird in seinen ökonomischen und manipulativen Verwertungszusammenhängen agitiert, welche die Rezeptionsgewohnheiten seines getäuschten Publikums bestimmen. Die scheinbar unauflösliche, monologische und Passivität befördernde Totalität des Falschen, die einer Hegemonie gleichkommt, anhand welcher Präsentationsmuster einer Epoche erinnert werden sollen, wurde einem destruirenden Eingriff unterzogen. Ihrem ursprünglichen Kontext entrissene Bilder wurden neu zusammengeschnitten und konkurrierten jetzt mit den hergebrachten, gewohnten und leichter konsumierbaren Erzählschemata. Durch dieses Collageverfahren werden irritierende Bedeutungszusammenhänge gestiftet, die den alten Wahrheitsanspruch relativieren und ihrerseits Deutungshoheit über die Geschichte reklamieren. Das verdeutlicht auch, dass es sich bei ausnahmslos allen Versionen jedweder Geschichte um Fiktionen handelt. Die Schnittstelle ist als Wunde zu verstehen, die dieser räuberische Akt der Filmindustrie, als dem Amnesie befördernden Propagandainstrument des Spektakels schlechthin, gleichermaßen praktisch und symbolisch geschlagen hat. In Erwartung juristischer Schritte gegen sein Werk hatte Debord bereits im Vorfeld ein Verteidigungskonzept ausgearbeitet, das seinen Produzenten und

¹⁰¹¹ Vgl. Bourseiller: 444. Martine Barraqué ist eine französische Filmeditorin, welche sich das Handwerk des Filmschnitts autodidaktisch beigebracht hat. Ab 1972 arbeitete sie u.a. mit François Truffaut zusammen.

¹⁰¹² Vgl. Debord. "The Use of Stolen Film". In: Knabb (Hg.). *Complete Cinematic Works*: 222.

¹⁰¹³ Vgl. Debord. "The Use of Stolen Film": 223.

Komplizen Lebovici aus der Schusslinie nahm. Es handele sich bei seiner Collage um eine neue Form des kinematografischen Schreibens ("écriture cinématographique"), die eigentlich einer Neuformulierung der Urheberrechte bedürfe.¹⁰¹⁴

La critique du spectacle est aussi une critique de l'art. [...] La question est donc maintenant de savoir si le cinéma, comme la société actuelle le dit hautement, est de quelque manière un art. Ou bien s'il appartient *seulement* aux industriels et aux policiers.¹⁰¹⁵

Distinkt setzte Debord seine im Dienst der Revolution stehende Filmkunst von den Produkten der Unterhaltungsindustrie ab. Falls sich durch sein Werk eine der darin vorkommenden Personen in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt fühlen sollte, so setzt Debord hinzu, dass es ihm in keiner Weise um die Kritik von Details dieser Epoche, um die Verunglimpfung irgendeines kleinen Syndikalistens oder eines bestimmten Starlets gehe, sondern um "la *généralité* de cette époque - devant laquelle les détails sont indifférents".¹⁰¹⁶ Es sei vielmehr sogar eine ausgesprochene Ehre in seinem Film als Figur eines historischen Übergangs aufzutreten.

Der Film, der aus hunderten von kopierten Bildern besteht, die durch ihren Bezug auf den Fluss von 87 Thesen-Fragmenten zweckentfremdet werden, war das Werkzeug einer strategischen Kunst. Als Mittel zur Konfliktführung lag die wahre Bedeutung von *La Société du Spectacle* im darauffolgenden Kurzfilm *Réfutation* von 1975.¹⁰¹⁷ Die historischen Klammern beider Werke sind die 'gescheiterten' revolutionären Erhebungen in Frankreich 68 und die 'erfolgreiche' unblutige sogenannte Nelkenrevolution in Portugal 1974. Ein Ereignis, welches die These vom Eintritt in eine revolutionäre Epoche erhärten sollte. Primär 'filmte' Debord allerdings nicht, um historische Zusammenhänge zu veranschaulichen, sondern um seine Gegner zu zwingen, ihre Deckung zu verlassen. Sie sollten ihre Meinung zu dem Werk Debords öffentlich machen, damit er ihre erwarteten Reaktionen, seien es offene Attacken oder Unterstellungen, zurückschlagen konnte.¹⁰¹⁸ "Ceux qui disent qu'ils aiment ce film ont aimé trop d'autres choses pour pouvoir l'aimer; et ceux qui disent ne pas l'aimer ont, eux aussi, accepté trop d'autres choses pour que leur jugement ait le moindre poids."¹⁰¹⁹ Die

¹⁰¹⁴ Vgl. Brief an Lebovici vom 13. November 1973. In: Debord. *Correspondance volume 5*: 100.

¹⁰¹⁵ Aus demselben Brief an Lebovici "Bases pour une défense dans d'éventuels procès". In: Debord. *Correspondance volume 5*: 101.

¹⁰¹⁶ Brief an Lebovici vom 13. November 73. Ebenda: 101.

¹⁰¹⁷ Zu den technischen Angaben vgl. Filmographie dieser Arbeit.

¹⁰¹⁸ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 309.

¹⁰¹⁹ Debord. "Réfutation de tous les jugements ..." in Debord. *Œuvres*: 1294

Unzulänglichkeit des Kritikerdiskurses, so der Kommentar von *Réfutation*, reflektiert die Armut des ganzen Lebens dieser Parteigänger des Spektakels, die sich anmaßen dem Publikum vorkauen zu können, wie der Film Debords verstanden werden muss. Der passive Zuschauer, nicht mehr in der Lage sich selbst zu orientieren, findet nicht das, was er begehrt. Er begehrt nur, was er vorfindet.¹⁰²⁰

Mit *Réfutation* treibt Debord sein dialektisches Spiel bis zu einem Punkt, der seine Urteile zu den Mechanismen massenmedialer Manipulation unwiderlegbar erscheinen lässt. Der Spektakelkritiker tritt mit dem Aplomb eines Feldherrn auf, dessen Blick für die geringsten Verschiebungen des Feindes in einem langen Stellungskrieg geschult ist. Er behauptet, dass er von seiner Warte aus die in der Landschaft des Diskurses aufmarschierten Bastionen und Phalanxen seines Gegners wie auf einer taktischen Karte, welche die Frontlinien und Spuren der zurückliegenden Zusammenstöße verzeichnet, überblicken kann. Aus den Positionsverschiebungen der antithetischen Kräfte, welche, wie die entwendeten Filmbilder beweisen, in kriegerischen Gebärden und Handlungen agieren und jeweils danach trachten, die Waffen des Gegners in ihren Besitz zu bringen - und sei es dadurch, dass man Blumen in Gewehrläufe steckt wie in Portugal - zieht er mit traumwandlerisch anmutender Sicherheit die ‚richtigen‘ Schlüsse. Darüber hinaus behauptet Debord, die zukünftige Entwicklung des Konflikts steuernd beeinflussen zu können.

Mais comme, depuis quelques années, la forêt de l'histoire s'est mise à marcher contre leur château de fausses cartes, et continue en ce moment même à en resserrer l'investissement, presque tous les commentateurs ont à présent la bassesse de saluer l'excellence de mon livre, comme s'ils étaient capables de le lire, et comme s'ils l'avaient accueilli avec un tel respect en 1967. Mais ils trouvent généralement que j'abuse de leur indulgence en portant ce livre à l'écran. Et le coup leur est d'autant plus pénible qu'ils n'avaient pas du tout imaginé qu'un tel excès était possible. Leur colère confirme que l'apparition d'une telle critique dans le cinéma les inquiète davantage que dans un livre. Là comme ailleurs, les voilà contraints de lutter en retraite, sur une deuxième ligne de défense.¹⁰²¹

In beiden Filmen Debords kommen auch Bilder aus dem ‚Familienalbum‘ der Situationisten zum Einsatz. Diese persönlichen Erinnerungen an die vergangene Epoche sind dem gleichen theoretischen Kommentar unterzogen wie die Ausschnitte aus Spielfilmen und Dokumentationen. Die Zuschauer sollen sich nicht nur angegriffen fühlen. "Il (Debord) communique avec sa mémoire, la commente. Cette stratégie est utilisée, non seulement pour distancier le spectateur mais pour lui montrer à quel point ce discours théorique est aussi un

¹⁰²⁰ Vgl. Kommentar von Debord. "Réfutation de tous les jugements ...": 1295.

¹⁰²¹ Debord. "Réfutation de tous les jugements ...": 1297 - 1298.

discours intime et spontané."¹⁰²² Der Filmhistoriker Coppola sieht in der Manier der Selbstreflexion Debords Parallelen zum Spiegelstadium, wie es der französische Psychologe Jacques Lacan als selbstentfremdende Bestimmung des Subjekts beschrieben hat. Debord spielte mit den historischen Gestalten, in denen er sich spiegelt. Seine Mehrlingsidentität setzt sich aus mythischen Splintern zusammen. Er spricht in Zungen, wenn er über sich selbst und die Funktion der revolutionären Theorie, die er vertritt, in der Rolle von anderen handelt. Um von dem zu berichten, was die Geschichte der S.I. ausgemacht hat, bedient er sich der Sprache anderer. Indem er deren Sprache in seinem Kontext negiert, konstruiert sich das 'Ich des revolutionären Denkens' in der Maske fiktiver Charaktere.¹⁰²³ Seine bewegliche Vielgestalt macht es Debords Gegnern fast unmöglich ihn zu lokalisieren. Geschweige denn, ihn empfindlich zu treffen. Zwar steht er als Person ungeteilt für die Folgen seines Handelns ein, kann aber weder juristisch (aktuell) noch historisch wertend (retrospektiv) zur Verantwortung gezogen werden. Unablässig legt er trotzdem Rechenschaft ab und erteilt ungefragt Auskunft. Der vielgestaltige Held, den Debord entwirft, ähnelt dem Gegenentwurf, den er madigmacht. Beide Ungeheuer verschmelzen ringend miteinander. Positionen, die im Konflikt bezogen werden, härten hie und da zu Ereignissen aus und bilden darauf Erinnerungsorte. Auflösung entspricht dem lange gehegten Wunsch Debords und der von Hegel vorformulierten ultima ratio des Heroischen. In der Kunst haben die Helden ihren Platz im System des deutschen Philosophen. Als „Instanz kollektiver Selbstvergewisserung“¹⁰²⁴ wird das Kunstwerk zum Spiegel, in dem sich eine Kultur wiedererkennen mag. Autobiographische Filme sind in diesem Fall Erscheinungsformen entsprechender, vor allem aber sprechender Charaktere. Helden, so sagt etwa der Philosoph und Cineast Josef Früchtl, welcher es versteht beide Vorlieben klug miteinander zu verbinden, sterben nicht eigentlich durch ihre Feinde. Durch ihre glorreichen Taten, zum Beispiel auf dem Gebiet des Films mit seinen flüchtigen Bildern, welche sich ins kollektive Gedächtnis einprägen, schaffen sie sich vielmehr selber ab. „Sie sind insgeheim Agenten ihrer Selbstabschaffung.“¹⁰²⁵

Bezeichnenderweise hat Debord für die Schlusssequenz von *La Société du Spectacle* Ausschnitte aus Orson Welles Film *Mr. Arkadin* von 1955 entwendet. In der Bildauslese über sein Leben, *Panegyrique: tome second*, bezeichnet er die Szenenfolge posthum mit einer

¹⁰²² Coppola. *Introduction au cinéma de Guy Debord*: 67.

¹⁰²³ Vgl. Coppola. *Introduction*: 69.

¹⁰²⁴ Früchtl, Josef. *Das unverschämte Ich*: 68.

¹⁰²⁵ Früchtl, Josef. *Das unverschämte Ich*: 77. Den Gedankengang zur Erhärtung meiner Thesen verdanke ich vor allem dem Kapitel „Der Held, das mythische und das bürgerliche Zeitalter“ in Früchtls Ausführungen zum Western-Genre, vor allem den Abschnitten über *Hegels Helden* und *Der Held und der Bürger*: 66 – 96, insbesondere 76 – 78.

vieldeutigen Formulierung als "Séquence des conclusions dans le film 'La Société du Spectacle'".¹⁰²⁶ Mit angeklebten Bart und opulenter Perücke ausgestattet, verkörpert Welles in dem eigenfinanzierten Streifen, der zur Zeit des beginnenden Kalten Krieges spielt, die Hauptfigur des reichen und mysteriösen georgischen Waffenhändlers Gregory Arkadin höchstselbst. Arkadin, dessen Rollencharakter Welles unter anderem an der Person Stalins angelehnt hatte,¹⁰²⁷ inkarniert für Debord in vieler Hinsicht den spektakulären Gesamtzusammenhang der Nachkriegszeit, der sich aus der Sicht des Krisenjahres 1973¹⁰²⁸ vergleichsweise fast überschaubar präsentiert. Ungeheuer reich an Bezügen und an Macht besteht die Ambivalenz der Figur darin, dass ihr Zentrum leer ist. Diese Großfiktion eines Superschurken, das Alter-Ego, welches Welles mit seiner Präsenz als Schauspieler noch weiter überdehnt, tritt in dem nach ihm benannten Film als eine Instanz auf, die sich ihres Erfolges absolut sicher ist und allein schon aufgrund ihrer körperlichen Machtfülle, die jeden Raum dominiert, keinen Widerspruch duldet. Mit seinen Geschäften und Machenschaften war Arkadin in alles tief verwickelt, was mit der Welt des Big-Business zu tun hatte. Von Arkadin hatte jeder schon einmal gehört. Er war allerorten und steckte hinter allen Projekten zumindest mit seinem Namen oder seiner Unterschrift. Gleichzeitig war er so kamerascheu, dass sich die Öffentlichkeit mit Karikaturen und unscharfen Bildern seiner Person zufrieden geben musste.¹⁰²⁹ Genau diese letztgenannten Eigenschaften prädestinieren Arkadin dafür, zu einer Identifikationsfigur für Debord zu werden. In der Rolle Arkadins, der im Film von Welles anlässlich eines goyaesken Maskenballs vor den dort versammelten Gästen sein Glas zu einem Toast erhebt, trinkt Debord auf die Freunde vergangener Tage. Die *Arkadin*-Sequenz wird durch die Einblendung der Porträts von Ivan Chtcheglov und Asger Jorn unterbrochen.¹⁰³⁰ Debord gedenkt seiner 'verlorenen' Kameraden, deren Fotos für die wahre Geschichte der S.I. einstehen, wie sie sich in Auseinandersetzung mit der fortschreitenden Spektakularisierung entwickelte. Das deckt sich mit der klugen Interpretation des Filmstoffes und seiner Figuren, welche Gilles Deleuze dem Werk Welles' angedeihen lässt. Deleuze sieht in den nacheinander auftretenden Figuren und Zeugen der Filme *Citizen Kane* und *Mr. Arkadin*

¹⁰²⁶ Debord. *Panegyrique: tome second*: ohne Seitenangabe.

¹⁰²⁷ Vgl. Welles, Orson; Bogdanovich, Peter. *Hier spricht Orson Welles*. Weinheim, Berlin. Quadriga Verlag, 1994: 381.

¹⁰²⁸ Die Ölkrise, Watergate, der Krieg in Vietnam, Die Eskalation des Terrorismus in Europa sind nur einige Beispiele.

¹⁰²⁹ Vgl. die erste Beschreibung von Arkadin in: Welles, Orson. *Mr. Arkadin*. Frankfurt am Main. Rogner und Bernhard, 1996. Titel der Originalausgabe: *Monsieur Arkadin*. Paris. Gallimard, 1955.

¹⁰³⁰ Vgl. Debord. "The Society of the Spectacle": 98. Beide Fotos sind als Hommagen an die ehemaligen Gefährten Debords zu werten. Chtcheglovs Bedeutung liegt darin, dass er ein früher Verschollener des Projekts der S.I. ist. Jorn, Gründungsmitglied der S.I. und Finanzier der beiden Kurzfilme Debords, war 1973 gestorben.

„Vergangenheitsschichten, zu anderen Schichten hinführende Relais“.¹⁰³¹ In den aufblitzenden Erinnerungsbildern kontrahiere sich Gegenwart. Von dort aus beginne die Suche nach dem Geheimnis immer wieder neu.¹⁰³² Ständig wechselt Debord nun die Realitätsebene zwischen dokumentarisch verbürgter ‚Wirklichkeit‘ und Spielszenen, sodass beide in der Wahrnehmung des Zuschauers miteinander korrelieren. Auf die Porträtfotos folgen Bilder eines Spielfilms über den amerikanischen Sezessionskrieg¹⁰³³, jenem erbitterten Konflikt zwischen Nordstaaten und Konföderierten, nach dessen Beendigung das bürgerlich-industrielle Zeitalter mit etwas Verspätung auch in den USA anbrach. Die Kavallerieattacke eines Regiments unter General Custer - dargestellt als charismatischer Haudrauf von Errol Flynn, einem der größten Stars der Schwarzweiß-Film-Ära - wird vom Gegner zurückgeschlagen. Im Kontext Debords mag das bedeuten, dass die ersten ungeschlachten Aktionen der S.I. in der Öffentlichkeit weitgehend folgenlos geblieben waren. Nach der Niederlage sammelt der überlebende Offizier die versprengten Soldaten seiner Einheit und führt sie einem anderen Regiment zu. Eine neue Angriffswelle formiert sich um gegen die Stellungen der Südstaatenarmee zu reiten, welche das veraltete Wertesystem der sklavenhaltenden Plantagenbesitzer verteidigte. Debords Film wechselt zwischenzeitlich wieder zur *Arkadin*-Szene. Der mächtige Mann erzählt die Fabel vom Frosch und vom Skorpion, der einen Fluss überqueren will.



83 Arkadins Toast auf den Charakter.

¹⁰³¹ Vgl. Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1997: 147.

¹⁰³² Vgl. Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*: 147.

¹⁰³³ Es handelt sich um Raoul Walshs *Sein letztes Kommando* (im Original: *They died with their boots on*) von 1941.

Mit seinem Versprechen, ihn in diesem Fall nicht zu stechen, überredet der Skorpion, welcher selbst nicht schwimmen kann, den schwächeren Frosch, der gar keine andere Wahl hat als einzuwilligen, dazu, ihn auf seinem Rücken über das Gewässer zu tragen. In der Mitte des Flusses aber sticht der Skorpion entgegen seiner Beteuerung zu. Im Begriff den Skorpion mit sich in die Tiefe zu ziehen fragt der Frosch noch in seinem Todeskampf, worin die Logik dieser selbstmörderischen Aktion bestehe. "Je n'y peux rien, dit le scorpion, c'est mon caractère ..."¹⁰³⁴ Arkadin, der es liebt Geschichten zu erzählen, die auf hintergründige Weise von ihm selbst handeln, trinkt mit seinen Gästen nun auf den Charakter. Im übertragenen Sinne bedeutet dies, dass er sich selbst und die Position, die er sich in der Welt erarbeitet hat, preist. Aus dem Häuflein der ihn umstehenden letzten Gäste seines karnevalesken Balls wagt niemand Widerspruch einzulegen. Gleichzeitig verweist der Gastgeber mit dem Trinkspruch aber auf eine absehbare Zukunft, da er selbst, mit seiner manierten Kostümierung bereits wie ein Relikt aus uralten Zeiten wirkend, abtreten muss. Seine Lebensgeschichte und die Weltgeschichte sind auf einem Kulminationspunkt angekommen. Eine historische Gestalt und ihr Stil sind alt geworden und harren ihrer Ablösung. Erst durch den Bezug auf sein Ende, welches einen Fixpunkt darstellt, koexistieren alle Vergangenheitsschichten der ominösen Figur.¹⁰³⁵ Erneut wechselt die Szenerie in Debords Film. Nach einem weiteren fehlgeschlagenen Angriff ist der draufgängerische Custer an der Spitze des letzten verbliebenen Regiments zu sehen. Unbeirrt von einer Reihe Niederlagen befiehlt der Offizier nochmals die Attacke.¹⁰³⁶ Das letzte Bild von Debords Film zeigt dann eine Texttafel. Darauf steht ein Zitat des preußischen Kriegstheoretikers Carl von Clausewitz, das zur Verteidigung seiner Theorie gegen alle Kritiker mit einem Widerspruch eingeleitet wird:

Ce qui constitue au contraire le mérite de notre théorie, c'est le fait non pas d'avoir eu une idée juste, mais d'avoir été naturellement amené à concevoir cette idée. En résumé, l'on ne saurait trop répéter qu'ici - comme dans le domaine entier de la pratique - la théorie ets là bien plus pour former le praticien, pour lui faire le jugement, que pour lui servir d'indispensable soutien à chaque pas que nécessite l'accomplissement de sa tâche.' Clausewitz Campagne de 1814¹⁰³⁷

¹⁰³⁴ Debord. "La Société du Spectacle": 1259.

¹⁰³⁵ Die Formulierung verdankt sich der Interpretation von Gilles Deleuze in: Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*: 149.

¹⁰³⁶ Im Film von Walsh erringt Custers Regiment letztlich den Sieg bei Hanover, der ihn zu einem unvergessenen Kriegshelden macht. Die anschließenden Kämpfe zwingen den Oberbefehlshaber der Südstaaten General Lee schließlich zur Kapitulation. Eine Parallele zwischen der Figur des Custer im Film von Walsh und Debord besteht darin, dass sich Custer im zivilen Leben nicht zurechtfinden kann. Ohne eine Möglichkeit sich ruhmreich in kriegerischen Konflikten zu bewähren verkümmert die Spieler- und Kämpfermatur des Soldaten. Als Ersatz für den Krieg, der für ihn wie eine Droge ist, beginnt er zu trinken. Er blüht erst dann wieder auf, als er ein Regiment in den Indianer-Konflikten der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts übernehmen darf.

¹⁰³⁷ Vgl. "La Société du Spectacle": 1259.

Die so ineinander verschachtelte Schlusszene des Films bricht denselben mit einem Verweis auf die Selbstauflösung der S.I. ab, als deren treibende Kraft sich Debord in der Rolle des Arkadin zu erkennen gibt. Die Trinksprüche Arkadins erinnern diese Geschichte unter dem Aspekt der Notwendigkeit so gehandelt zu haben, wie es der eigenen Natur und der Logik des Kampfes, dem sich Debord verschrieben hat, entspricht. Man kann in die Geschichte nicht nur dann eingreifen, wenn einem der Sieg gewiss ist. Wenn man, wie Debord es eingangs der letzten Szene nochmals betont, die bestehende Gesellschaft komplett zerstören will, muss man darauf gefasst sein, in diesem Konflikt eine Reihe unvermeidlicher Niederlagen hinzunehmen. Die Ziele, die in der Geschichte zählen, gilt es mit Leidenschaft zu verfechten. Ungeachtet der Opfer, die sie erfordern.¹⁰³⁸

Geht man neugierig der Arkadin-Fabel zum Ende des Films nach, welche, wie das Ende einer konstruierten Situation, einen Kulminationspunkt darstellt und nach einer Fortsetzung verlangt, so erfährt man über den intertextuellen Bezug, den der Regisseur durch die Zweckentfremdung hergestellt hat, noch mehr über den Kampf Debords gegen die Herrschaft des Spektakels.¹⁰³⁹

Am Anfang des Films von Welles wird der junge Glücksritter und Abenteurer Guy van Stratten mit jener nur halbzufälligen Zwangsläufigkeit in die Machenschaften Arkadins verwickelt, mit der ein kleiner Gauner geradezu magnetisch von einem Paten der Hochkriminalität angezogen wird. Im nächtlichen Hafen von Neapel wird Guy Zeuge eines Mordes. Bereits im Sterben liegend, nennt das Opfer den Namen Arkadins als den Verantwortlichen, der hinter dem Verbrechen steckt. Van Stratten versucht aus dieser Information Kapital zu schlagen. Er sucht Arkadin auf und fordert ihn heraus. Im vollen Bewusstsein seiner Machtfülle delectiert sich der Magnat an der frechen Provokation, welche für ihn vordergründig einen amüsanten Zeitvertreib abgibt. Unter dem Vorwand an Gedächtnisverlust zu leiden, engagiert er van Stratten dafür, eine Geheimakte, das heißt einen lückenlosen Bericht (confidential report) über seine angeblich verschüttete Vergangenheit, anzulegen. Einerseits in Verkenennung der tatsächlichen Lage, andererseits weil ihm nicht wirklich etwas Anderes übrigbleibt, nimmt der ambitionierte kleine Gauner Guy diesen Auftrag entgegen. Er denkt mit Arkadin ein für ihn lukratives doppeltes

¹⁰³⁸ Vgl. die Texttafel in Debord. "La Société du Spectacle": 1258.

¹⁰³⁹ Eine Inspirationsquelle für Debord war möglicherweise ein Interview mit Orson Welles, das André Bazin 1958 für seine Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* führte. Das ausführliche Gespräch findet sich in einem Interviewband mit Filmregisseuren, der 1972 bei Champ Libre erschien. Vgl. "Entretien avec Orson Welles". In: *La Politique des Auteurs*. Paris. Champ Libre, 1972: 197 - 234. Genauso lohnend ist es übrigens, der Geschichte, wie sie Walshs Film erzählt, zu folgen. Am Ende von *Sein letztes Kommando* opfert sich Custer in den Indianerkonflikten, an deren Ausbruch er schuldlos ist, auf. Der Zweck seines Selbstopfers besteht darin, dass danach dem amerikanischen Senat glaubhafte Beweise für ein von wirtschaftlichen Interessen motiviertes Komplott vorgelegt werden können, das der integere Custer zuvor vergeblich zu verhindern versucht hatte.

Spiel treiben zu können. Als Frosch oder seinem Verderben entgegensteuerndes Vehikel sieht er sich nicht. Die Fabel ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht erzählt – noch gar nicht in der Welt des Films, geschweige denn im Horizont des unbedarften Filmpublikums. Gelänge es ihm Arkadins Vergangenheit aufzudecken, so hieße das, ihn gleichzeitig des Mordes zu überführen und ihn zu entmachten. Noch ohne es zu ahnen verkauft Guy seine Seele einem Mann, der ihn wiederum gleichermaßen hasst und respektiert. In van Stratten erkennt Arkadin Motive seines eigenen Vorlebens wieder, das auf keinen Fall öffentlich werden darf. Mit Hilfe seines großen Mitarbeiterstabs, einem Netz von Schergen und Spitzeln, heftet sich Arkadin zunächst noch unbemerkt an die Fersen des Privatdetektivs. Bei allem, was Guy über Arkadin in Erfahrung bringt, ist der Georgier ihm immer einen Schritt voraus. Systematisch lässt er alle Zeugen seiner Vergangenheit, die Guy bei seinen Ermittlungen ausfindig macht, ermorden. Diese larvenartigen Persönlichkeiten, welche jeweils unterschiedlichen Regionen der Vergangenheit entstammen, sind im Film die von Deleuze so bezeichneten Relais in der Erforschung der Zeit.¹⁰⁴⁰ Bei dem rasanten Wettlauf durch mehrere Länder der damaligen 'freien Welt'¹⁰⁴¹ wird es im Verlauf der Geschichte immer deutlicher, dass Arkadin es in diesem Katz-und-Maus-Spiel darauf abgesehen hat, van Stratten als letzten Zeugen seiner Vorgeschichte übrig zu lassen. Am Ende würde er sich vollständig im Netz des Potentaten verstrickt haben. Je weiter und tiefer van Strattens Ermittlungen in den Vergangenheitsschichten Arkadins wühlen und Informationen zutage fördern, umso mehr ziehen sich die Maschen um ihn herum zu. Der letzte Schritt in der Absicht Arkadins, sich vollständig seiner peinlichen Vergangenheit zu entledigen, hätte nur noch darin bestehen müssen, das Werkzeug seiner Ermittlungen loszuwerden. Der Oligarch steht symbolisch für eine Figur, die mittels einer kontrollierten und gnadenlosen Ausmerzung die Geschichte beenden will. "Das Kapital eliminiert die Informationen über seinen Ursprung in einem Verbrechen. Es möchte aus nichts hervorgehen."¹⁰⁴²

Als Guy die Situation durchschaut, in die er sich aufgrund seiner Leichtfertigkeit manövriert hatte, entschließt er sich, da er jetzt der Einzige ist, der noch die volle Wahrheit Arkadins kennt, diese öffentlich zu machen. Durch diese Entscheidung reift er kraft seines Wissens, das er sich als Angestellter des Magnaten über seinen Auftraggeber angeeignet hatte, vom kleinen Gauner ebenfalls zu einer potenteren Figur heran, die am Schluss des Films ein fast ebenbürtiger Widersacher des ‚Ogers‘ ist. Überträgt man die Geschichte von *Mr. Arkadin* auf das Ende von Debords Film, so wird sie zum Gleichnis der ebenfalls global dimensionierten Unternehmung

¹⁰⁴⁰ Vgl. erneut Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*: 152.

¹⁰⁴¹ Die Warschauer-Pakt-Staaten werden bewusst ausgespart. Es geht Welles nicht um Anspielungen auf die Stalinschen Säuberungen, sondern offenbar um subtilere Mechanismen der Verdrängung von Geschichte.

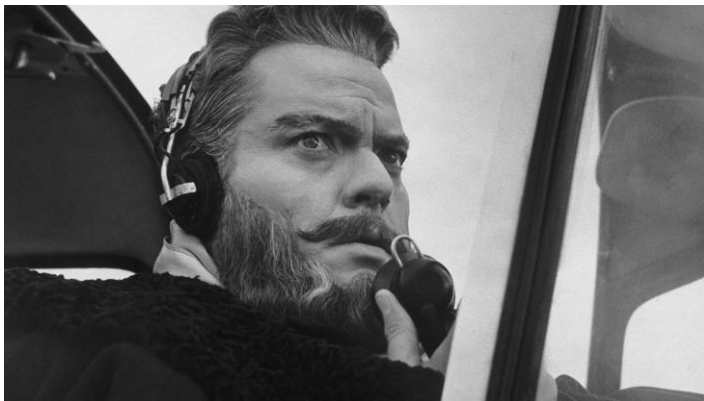
¹⁰⁴² Rebhandl, Bert. *Orson Welles: Genie im Labyrinth*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, 2005: 125.

Debords und der Situationistischen Internationale. Zum Finale des Films von Welles hin, hat van Stratten einen winzigen aber wertvollen Vorsprung vor Arkadin. Das Gleiche behauptet Debord von sich und dem Kampf der Situationisten gegen die spektakuläre Gesellschaft, die in Frankreich 1968 durch die Intervention des Volkes ins Wanken geraten war, aber partout nicht fallen wollte. Jeder Moment, der ungenutzt verstreicht, verkürzt allerdings diesen Vorsprung und spielt dem ungleich stärkeren und skrupellosen Gegner wieder die Trümpfe in die Hand.

VII. IMAGINÄRE KARTEN, BRETTSPIELE UND VIRTUOSE ZIRKEL

1. Psychogeographie der aufgehobenen Revolution

Die letzte Station im Film *Mr. Arkadin* ist der Flughafen von Madrid. Es ruft allgemeines Erstaunen hervor, dass der riesenhafte Mann nie dort ankommt. Zum Schluss des Werks von Orson Welles verschwindet er, dessen dunkle Machenschaften von Stratten enthüllt hatte, am Steuer eines Charterflugzeugs in den Wolken und gibt damit ein weiteres Rätsel auf. Unter den zurückgelassenen Hauptpersonen der Geschichte, seiner Tochter Reina und ihrem Geliebten Guy, herrscht zunächst Erleichterung vor, die Macht des Skrupellosen erschüttert zu haben, indem sie der Demonstration seiner Omnipotenz ein Mal zuvorkommen konnten.



84 Arkadin kurz vor seinem Verschwinden.

Über der ganzen Situation breitet sich aber schon kurz darauf eine Stimmung der Verunsicherung aus, die daraus resultiert, dass aufgrund des offenen Endes der Handlung Arkadins Schicksal unaufgelöst bleibt. Nach seinem gescheiterten Versuch per Bordfunk einen letzten Appell an seine Tochter zu senden (Abb. 84), um sie aufzufordern von Strattens Bericht keinen Glauben zu schenken, bricht der Funkverkehr ab. Es wird plötzlich auf eine unheimliche Weise still. Der Koloss mit dem falschen Bart bleibt eine Antwort schuldig. Durch das rauschende Nachklingen des Bordmikrophons, dessen er sich bedient hatte, wird die irritierende Ruhe nur noch verstärkt. Trotz der aufkommenden Vermutung, Arkadin habe Selbstmord begangen, gibt es in der Filmversion des Stoffes keine Leiche. Auch im Buch - das Welles vielleicht doch selbst geschrieben hat - sucht keiner nach den sterblichen Überresten oder den Trümmern der Maschine des Verschollenen. Man darf also mit einiger Berechtigung annehmen, dass er irgendwo weiterlebt. Seine Macht mag zwar durch die als Verrat am Vater empfundene Liebe zwischen Reina und Guy momentan geschwächt sein, ist aber keineswegs vollständig

gebrochen. Es scheint, als ob Arkadin einfach in eine andere Story verschwunden ist; in eine Version des Textes, von der das Publikum noch nichts weiß.¹⁰⁴³

Intertextuell knüpft Debord mit dem Ende seines Films an das Finale von *Mr. Arkadin* an. Als wolle er aus der vermeintlichen Niederlage einer fiktiven Figur, die für ihn in ambivalenter Weise das kapitalistische Zeitalter inkarniert, welches seine Krisen selbst produziert und in Auflösung begriffen zu sein scheint, seine Position einer aus dieser Situation regenerierten Stärke begründen, identifiziert er sich nicht unbedingt mit dem an Erfahrung zwar gereiften aber immer noch 'grünen' Helden van Stratten. Seine Zuneigung gilt vielmehr dem abgetauchten, mit allen Wassern gewaschenen Arkadin. Die mysteriöse Gestalt beginnt ein geisterhaftes Dasein in der Phantasie des Publikums zu spielen. Im übertragenen Sinne verkörpert der Erfolg van Strattens nur vorläufig den revolutionären Wunschtraum, die Gesellschaft des Spektakels erschüttert zu haben, indem man ihre Geschichte analysiert und ihr Regime sowie ihre Wirkungen mit Hilfe eines aufständischen neuen Proletariats an einigen neuralgischen Orten bekämpft hat. Debord darf unterstellt werden, dass er am dialektischen Fortschritt einer offenen Erzählung interessiert war, in der nicht allein die Masken und die Kräfteverhältnisse ihrer Protagonisten, die Handlungsorte, sondern auch die Realitätsebenen, auf denen sie sich abspielt, ständig wechselten.

Die Person Arkadin steht insofern nicht nur für den Strategiewechsel Debords, sondern auch für die Wandlung des spektakulären Dispositivs selbst, der diesen notwendig machte. Vorweg genommen ist hier im Prinzip bereits eine Entwicklung, wie sie Debord dann erst in den *Kommentaren zur Gesellschaft des Spektakels* 1988 verbalisieren sollte. Das Spektakel hatte sich vom diffusen und konzentrierten Spektakel zu einem *integrierten Spektakulären* gewandelt.¹⁰⁴⁴ Kein noch so analytischer Verstand war schon seinerzeit in der Lage den Gesamtzusammenhang der Mechanismen seiner Machtbewahrung vollständig zu durchschauen. Umso mehr war an diesem Punkt jemand gefordert, der seine Person und Sichtweise auf die Verhältnisse komplett außerhalb des spektakulären Getriebes verortete.

So erscheint die Geschichte der S.I., die Debord mit seinen Manövern geprägt hat und wie er sie im Film *La Société du Spectacle* rekapituliert, durchaus mit den Bemühungen van Strattens vergleichbar, der Licht in die Existenz einer sich überlebenden Allmachtsverkörperung

¹⁰⁴³ Vgl. Farin, Michael; Schmid, Hans. "Nachwort: Some kind of a Man: Orson Welles' Mr. Arkadin". In: Welles, Orson. *Mr. Arkadin*: 340. Mit Arkadin verhält es sich insofern ganz ähnlich wie mit Harry Lime, den Welles in *Der dritte Mann* verkörpert. Sowohl van Stratten als auch Arkadin sind Modifikationen jener Rolle, die Welles' Ruhm als Schauspieler begründeten.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Debord, Guy. „Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels“. In: Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*: 200.

gebracht hatte. Der Moment des Triumphs des Lebenskünstlers aber, welcher der unter Anshub und Mithilfe der S.I. losgetretenen Revolte des Mai 68 korrespondiert, bedeutet, dass er sich zukünftig mit einer veränderten Rolle auseinandersetzen muss. Wie im vorhergehenden Kapitel über die Auflösung der S.I. dargestellt wurde, hegte Debord ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem kurzsichtigen und naiven Glauben an die eigene gewachsene Machtfülle, der binnen absehbar kurzer Zeit blind machte gegen die Zeitläufte und ihre neuen Erfordernisse. Bemüht man weiterhin die Fabelführung von Welles in ihrer Parabelfunktion für Debord, sähe sich der durch die neu gewonnene Geltung korruptierte Kopf einer revolutionären Zelle nun ‚gezwungen‘, ein Leben in den Fußstapfen des korrupten Arkadin zu führen, der seinen zwielichtigen Background den Zwecken seiner Position opferte. Debord hingegen zeigte sich nicht und niemals bereit, die Vorgeschichte der S.I. dem Vergessen anheim zu geben oder gar aktiv zu verschleiern. Er handelte in dem Bewusstsein, dass der Moment der Stärke in sein Gegenteil umschlägt, wenn man den Angeboten des falschen, vollständig kontaminierten Lebens nachgibt, für die man die experimentelle Unabhängigkeit eines spielerischen Abenteurerdaseins eintauscht. Jedes Zugeständnis, welches man der gegnerischen Seite machen würde, führte zur schleichenden Erosion dessen, wofür man einst angetreten war. Um eine solche Entwicklung zu vermeiden, die ein negatives Urteil der Geschichtsschreibung berechtigt nach sich zöge, gilt es Debord die Figur des Arkadin, gemäß der von Welles subtil darin angelegten Ambivalenzen umzuwerten. Auf dem Kulminationspunkt des Dramas, jener Stelle also, da der Text mit äußerster Sorgfalt weitergeschrieben werden will und sollte, verschmilzt die reale Person Debord, der sich vorgenommen hatte *noch untergründiger* zu werden, mit der Figur des unauffindbaren Arkadin. Debord, der nunmehr allein über den Fortgang der Narration entscheiden kann, rettet sich selbst als Typus des Dialektikers, welcher immerhin imstande ist, der Erzählung eine weitere spannende Wendung zu geben. Der Zeitpunkt, an dem die entwendete Schlüsselszene von *Mr. Arkadin* zum Einsatz im Film *GdS* kommt, spiegelt präzise den Moment nach der von Debord herbeigeführten Selbstauflösung der S.I., die in seinen Augen Gefahr lief, zur Karikatur ihrer ursprünglichen Idee zu verkommen. Im Rahmen des eigenen Textes verweist Debord mit seiner Entscheidung, künftig auf die Organisation verzichten zu können und zu wollen, zurück auf jene Zeit, da das Verlorengehen zum Ausdruck der größtmöglichen Freiheit ausgerufen wurde. Mit dem Verweis auf das Verschwinden Arkadins erinnert man sich unter anderem der Unabhängigkeitsmetapher vom plötzlich untergetauchten betrogenen Ehemann "Pike" im Comicbild des Buchs *Fin de Copenhague*, von dem gemutmaßt wurde, dass er in einer anderen Rolle erneut auftaucht.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁵ Vgl. Kapitel II dieser Arbeit zum Buch *Mémoires*.

Mit der Zweckentfremdung der Arkadin-Sequenz überträgt Debord die Quintessenz dieser offenen und bereits in der Vorlage von Welles vielfach umgeschnittenen Erzählung auf sein eigenes Selbstporträt. Wesentlich handelt dieses Work in progress von ‚Charakter‘. Durchaus in der Art, wie der Begriff unter Bezugnahme auf Arthur Dantos Kunsttheorie im Prolog dieser Studie definiert wurde.¹⁰⁴⁶ Aus der Position vermeintlicher Schwäche heraus, welche die Auflösung der S.I. jenen Interpreten bedeutet haben mochte, die ihr eine politische Führungsrolle der revolutionären Bewegung antragen oder andichten wollten, verzeichnete der strategisch denkende Debord einen Zugewinn an Kompetenz als Textspieler und Memoirenschreiber.

Charakterstärke beweist sich in der Kohärenz des Handelns. Orson Welles spricht vom Charakter als einem übermoralischen, aristokratischen Konzept. Es geht dabei um den Entwurf, den man von sich selbst macht und wie man ihn vor aller Welt vertritt.¹⁰⁴⁷ Wie die Fabel vom Frosch und vom Skorpion für Debord bedeutet, geht es um die Opfer, die man bereit ist zu erbringen, wenn die angestrebten größer abgesteckten Ziele es wert sind. Das Exempel, welches der nun von allen Gruppenzwängen Befreite geben will, führt immer wieder darauf zurück, dass er seine eigene Person, sowie die Verbindungen in denen diese steht, als vergänglich anerkennt. Ein in der Wolle gefärbter Avantgardist zeigt, wie wohl er sich im Auflösen fühlt. Kaum ein anderer zeitgenössischer Magier beherrscht den Wechsel von Aggregatzuständen der Existenz. Solch eindrückliche Figur, die sich nun paradoxerweise buchstäblich verflüchtigt hat, steht metaphorisch und lebensweltlich für Ideen, die im Ganzen des Volkes löslich sind. Die Geschichte seiner Entscheidungen und Taten existieren in der ‚Aufhebung‘ weiter. Die Buchversion von *Mr. Arkadin* wird mit einem Zitat des Schriftstellers Ralph Waldo Emerson eingeleitet, welches das Strukturprinzip vorgibt, nach dem alle Versionen eines solch komplex verknüpften Textes, sowie die Beziehungen der Figuren zusammenhängen. Jener Ausspruch besagt, dass jedes Verbrechen seine Spuren hinterlässt. "Kein gesagtes Wort kann man widerrufen, keine Fußspur läßt sich verwischen [...]."¹⁰⁴⁸ Das Bonmot des amerikanischen Transzendentalisten Emerson negiert die Möglichkeit einer vollständigen Verdrängung dessen, was sich faktisch bereits offenbart hat. Desgleichen schlägt die Sentenz eine Brücke zwischen dem verbrecherischen Täter und dem Autor eines Textes; zwischen historischer Realität und Fiktion, die einander durchdringen. Im Kontext von *Mr. Arkadin* handelt das Zitat implizit über den ewigen Wettbewerb zwischen äußerst flexiblen Kontrahenten, deren Geschicklichkeit im

¹⁰⁴⁶ Vgl. das Kapitel "Nachlass".

¹⁰⁴⁷ Welles: "En anglais, *character* n'est pas seulement la façon dont vous êtes fait, c'est aussi ce que vous décidez d'être. C'est surtout la façon dont vous comportez vis-à-vis de la mort, car je crois qu'on ne peut juger les gens que sur la comportement face à la mort." In: *La Politique des Auteurs*. Paris. Champ Libre, 1972: 229.

¹⁰⁴⁸ Welles. *Mr. Arkadin*: ohne Seitenangabe.

Ausweichen und Miteinander-Verschmelzen darauf abzielt, sich gegenseitig zu widerlegen und damit möglichst dauerhaft unschädlich zu machen.¹⁰⁴⁹ Den Gegner anhand der hinterlassenen Spuren seiner wahren Motive zu überführen heißt für den Ermittler gleichzeitig selbst als Instanz für Wahrheit zu reussieren. Das eristische Spiel dreht sich um den Gewinn (und den Verlust) an Deutungshoheit.

Die Qualität des Textes bemisst sich zum einen nach den logischen und rhetorischen Fertigkeiten seines Verfassers; inwiefern es ihm gelingt, die Elemente seiner Rede zu verknüpfen und auf eine Auflösung des narrativen Knotens hinzuführen. Eine stets unsichere Komponente hingegen stellt die Lesekompetenz und Urteilskraft des Publikums dar. Im Fall von Welles und Debord ist es angebracht, zwischen Werk und Text zu unterscheiden. Ein Buch, das man liest, oder ein Film, den man sieht, erfüllt durchaus die Kategorie eines Werks. Der Text hingegen ist immer in Bewegung. Er überschneidet und verbindet sich mit anderen Texten. Subversiv ist er, weil gängige Klassifikationen, sowie die Ansprüche, die man gemeinhin an klar voneinander geschiedene künstlerische Genres stellt, unterlaufen werden. Welles und Debord ist gemeinsam, dass sie Genregrenzen der Kunst leichtfüßig überschreiten. Sie brechen aus den Spezialisierungen und Rollen aus, die man ihnen auferlegen möchte. Der gesamte 'Text Debord' ist die zentrale Kategorie, an der es die Kompetenzen und Tugenden seines Verfassers zu bemessen gilt. Gegenüber Teilerfolgen in der Realität, beispielsweise auf der politischen Bühne oder der Anerkennung als Filmemacher, gilt es ein gesundes Misstrauen zu bewahren. Bei Bedarf müssen sie umgewertet werden können, damit sie ihres Wirkungspotentials als Freiheitsmomente nicht ledig werden. Wie diese Analyse sich zu zeigen bemüht, setzt sich der Text der Existenz Debords aus einer Folge komplex aufeinander verweisender Taten, Schriften und Filme zusammen, die eine Fülle entwendeter, einem jeweils neuen Gebrauch zugeführter Textfragmente aus den unterschiedlichsten Epochen der Geistes- und Kulturgeschichte enthalten. Die bruchstückhafte Gestalt dieser oft bereits mythischen Geschichten animiert dazu, die historischen Zusammenhänge zu rekonstruieren, in denen diese stehen. Der Leser ist aufgefordert, die ausgelegten Spuren auf ihren ursprünglichen Kontext zurückzuverfolgen. Ein Fluchtpunkt liegt jedenfalls in der Vorwarenförmigkeit der eigenen Vergangenheit. Sozusagen das ‚letzte große Ding‘, mit dem sich immer die Frage verbindet, wie viel Zeit seitdem

¹⁰⁴⁹ Darauf verweist auch ein älterer Titel der Arkadin-Geschichte, die zunächst als Hörspiel für das Radio produziert wurde. "Greek meets Greek" spielt auf die Konfrontation einander ebenbürtiger Widersacher an, die die Macht ihres Gegenübers brechen wollen. Das Motiv findet sich in vielen Regiearbeiten von Welles wieder, der als Regisseur und Finanzier seiner Filme zeitlebens die Macht der großen Hollywood-Studios agitierte und für eine komplexere Art des Filmemachens eintrat.

vergangen ist und wie groß es eigentlich war.¹⁰⁵⁰ In den meisten Fällen entdeckt der im Umgang mit diesem Text sich schulende Leser - ein Angehöriger der Klasse des Bewusstseins, nach dem diese geschichtete Struktur verlangt und den sie gleichzeitig ausbildet und großzieht - dabei strukturelle sowie inhaltliche Ähnlichkeiten mit dem autobiographischen und strategischen Text Debords an der Oberfläche der Erzählung. Dieser handelt offen vom Kampf gegen das Spektakel. Wenn auch der Autor immer wieder unter seine Tarnkappen schlüpft und in die Schichtungen des Palimpsests abtaucht.

In der Zeit nach 1968 zog es Debord wie erwähnt vor, ein unbehaustes Exilantendasein zu führen. Er reiste von Ort zu Ort, legte einige Fährten aus, die aber schnell verwischten. Ihm erschien es weder nützlich noch sicher, länger in seiner Heimatstadt Paris zu bleiben. Vor und in seinen Augen hatte sich die Hauptstadt der Revolution innerhalb von zwei Jahrzehnten in eine monströs-deformierte Version der spektakulären Gesellschaft verwandelt. Symptomatisch dafür steht die Schleifung der alten Markthallen, dem vom Naturalisten Emile Zola einst sogenannten Bauch von Paris, zugunsten der Errichtung eines modernen Verkehrsknotenpunkts. Als Folge konterrevolutionärer Reglementierungen hatte Paris für Debord alles verloren, was es einst so lebenswert machte. Was für die veränderte Gestalt der Stadt gilt, betraf auch die vormals revolutionär gestimmte Kaste der Intellektuellen; die zeitweilig enragierten Einwohner der Kapitale. Die ehemaligen Radikalen der Mai-Bewegung wandten sich der politischen Auseinandersetzung mit dem Mainstream zu. Beispielsweise die Gründung der Tageszeitung *Libération* im Jahr 1972 durch eine Gruppe von Sozialwissenschaftlern und Literaten, der Koryphäen wie Jean-Paul Sartre und Michel Foucault angehörten, zeigte deutlich, dass sich die geistige Elite der Linken auf das kulturelle Establishment zubewegte um gesellschaftliche Reformen anzustreben. Ein solcher Kompromiss, weitgehend zu den Bedingungen der spektakularisierten Kommunikation zeigte deutlich, dass die Idee eines grundlegenden Wandels, wie ihn anfänglich noch zahlreiche Protagonisten der Mai-Unruhen beschworen hatten, ad acta gelegt war. Nach dem Tod Georges Pompidous wurde Valéry Giscard d'Estaing zum Präsidenten gewählt. Der politische Sieg der Konservativen von 1974 bedeutete einen Wendepunkt in der Geschichte jener Generation, die am Gesamtereignis 1968 beteiligt war.

Debord entzog sich bereits zuvor fast gänzlich dem öffentlichen Blick. Er kehrte zu einer Praxis der Untergründigkeit zurück, die ihm die revolutionäre Verfahrensweise schlechthin zu sein

¹⁰⁵⁰ Der Gedanke verdankt sich dem Aufsatz von Fisher, Mark. „Es ist einfacher, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus.“ In: Fisher, Mark. *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Eine Flugschrift*. Hamburg. VSA Verlag, 2017: 9.

schien. Sie handelt von dem verlorenen Maß der Freiheit, das er sich unter veränderten Bedingungen nehmen konnte, weil seine rechtzeitig aufgebauten freundschaftlichen Verbindungen es jetzt erneut gewährleisten. Wie oben ausgeführt, leitete das Zusammentreffen mit Lebovici eine Periode ein, während der Debord fast alle wichtigen Beziehungen der vergangenen Dekade kappen sollte. Wie um seine ablehnende Grundhaltung gegenüber dem spektakulären Getriebe zu bekräftigen, welches zunehmend das eigene Umfeld infiltrierte. Im Januar 1972 erfolgte die Scheidung von seiner Frau Michèle Bernstein. Auch der Tod von Asger Jorn im Mai 1973 markierte einen deutlichen Bruch mit der situationistischen Vergangenheit, mit dem es sich abzufinden galt. Lange Jahre hatte Jorn, auch nach seinem Ausscheiden aus der S.I., die Organisation pekuniär und moralisch unterstützt. Der Schock, den Jorns Ableben darstellte, führte Debord die Vergänglichkeit auch der eigenen Existenz vor Augen und bezeugte zugleich in der Absenz eines so uneigennütigen und unersetzlichen Gefährten, dessen Andenken es zu wahren galt, dass sich die Welt merklich verändert hatte.¹⁰⁵¹ Nicht zuletzt aus Gründen der finanziellen Absicherung nach seinem eigenen Tod und der Verfügung über sein Werk, heiratete Debord kurz darauf seine aktuelle Lebensgefährtin Alice Becker-Ho, mit der er bereits ab Mitte der Sechziger Jahre liiert war.¹⁰⁵² Ihr widmete er seinen Film *La Société du Spectacle*, der mit privaten Aktaufnahmen seiner neuen Ehefrau als Film über die Wahrhaftigkeit leidenschaftlicher Zuneigung und Lebenslust beginnt und mit Debords Affinität zum Konflikt mit welthistorischer Bedeutung endet. Jungeselle im Geiste, der Debord war, entblößt er seine Braut sogar vor aller Öffentlichkeit; projizierte sie in voller natürlicher Schönheit und Unbefangenheit auf die Kinoleinwand. Nur in der Liebe kommen Einzelwesen zu einer gelungenen Verbindung, welche die Trennungen der Menschen zeitweilig überwindet. Bereits 1968 hatten der Popstar John Lennon und seine Frau, die Konzeptkünstlerin Yoko Ono als *Two Virgins* für das Cover einer Schallplatte posiert, welche aufgezeichnete Alltagsgeräusche enthielt. Die Klangcollagen, weit mehr aber noch die Verpackung des Tonträgers, riefen einiges an Irritation, Schamgefühlen und Zensurversuchen hervor. Es ist allerdings zweifelhaft, ob die physische und seelische Anziehungskraft zwischen zwei intelligenten Säugetieren ausreicht, um die Bedrohungen der Menschheit durch die Matrix

¹⁰⁵¹ Mit seinem Text "De l'architecture sauvage", den er im September 1972 verfasst hat, revanchiert sich Debord für Jorns Portrait eines Verworfenen. Am Schluss eines Bildbandes über Jorns Wohnhaus und Garten in Albisola kommt er einem Nachruf auf den dänischen Allroundkünstler gleich. Vgl. *Jorn: Le jardin d'Albisola*. Turin. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974: ohne Seitenangabe.

¹⁰⁵² Die Rolle, die Alice Debord für die Veröffentlichung des Werks von Debord spielt, zeigte sich erst nach und nach. Der Nachlass Debords, seine Texte, seine Korrespondenz und seine Filme werden in großangelegten Projekten sehr gründlich ediert. Beispielhaft dafür ist die noch nicht abgeschlossene Edition seiner Briefe von der Librairie Arthème Fayard. Ohne rechtlichen Status, d.h. ohne Eheschließung hätte Alice keine Verfügung über den Nachlass gehabt.

oder andere Invasoren in Schach zu halten oder gar mit darstellerischen Mitteln zurückzuwerfen. So etwas gebe es eigentlich nur im Film, verlautet der israelische Historiker und Bestsellerautor Yuval Noah Harari in seinem Werk *Homo Deus*. Also eben auch im verkappten Liebesfilm Debords. Es muss immer wieder neu glaubhaft gemacht werden und reicht allein nicht aus, um die Welt zu retten.¹⁰⁵³

Untergründigkeit wurde in den folgenden Jahren zum Hauptkriterium für die Strategie Debords. Er verweigerte sich den Forderungen sichtbar und greifbar zu sein, eine prominente öffentliche Rolle zu spielen oder seinen Namen für die politischen Ziele anderer einspannen zu lassen.¹⁰⁵⁴ Mehr denn je war ein authentischer Situationist jemand, der niemals da auftaucht, wo man ihn vermutete. Jemand, der es verstand, hinter den Kämpfen derer, die unbewusst Situationisten waren, zurückzutreten.

Infolge der Auflösung der S.I. beschloss Debord nach einem kurzen Zwischenspiel in Belgien, eine Zeit lang in Italien zu leben, um den Nachbeben des Mai 68 in Frankreich zu entgehen. Der geheimdienstlichen Überwachung, der politischen Regression und einem zweifelhaften Ruhm, dessen Begehr er den Pro-Situs als systemstützenden Karrierismus, Auto-Idolatrie und Fetischismus ausgelegt hatte. Vor allem Florenz und Venedig inkarnierten für ihn nun die Vorstellung idealer Renaissancestädte, deren urbane Charakteristika sich zumindest in einem weitgehend erhaltenen, kaum von den Schneisen des Individualverkehrs zerschnittenen, historischen Stadtkern erhalten hatten. Mit der Wahl seiner in den kommenden fünfzehn Jahren wechselnden Aufenthaltsorte in Italien, Spanien, der unzugänglichen französischen Provinz und den alten Herrschaftszentren Frankreichs erinnert Debord an die Stadt als Ort der mündig gewordenen Geschichte, wie er sie in *GdS* beschrieben hatte. "Die Stadt ist das *Milieu der Geschichte*, weil sie die das geschichtliche Unternehmen ermöglichende Konzentration der gesellschaftlichen Macht sowie das Bewußtsein der Vergangenheit ist."¹⁰⁵⁵ Das nomadische Leben, das der Franzose von nun an führen sollte, blieb, selbst was die langen Rückzüge aufs Land betrifft, immer auf Paris bezogen. Jene Stadt, in welcher der konzentrierte Gegenschlag der spektakulären Kräfte am deutlichsten erkennbar war.

In seiner Freundschaft mit Lebovici, deren Kitt der literarische Geschmack, die gemeinsame Vorliebe für die Werke Baldassare Castigliones, Machiavellis und Baltasar Graciáns war, erfuhr ein Ideal von Aktion und Interaktion, welches die Basis der modellhaften aber labilen Gesellschaftssysteme der Stadtstaaten in der Renaissance geformt hatte, eine Erneuerung.

¹⁰⁵³ Vgl. dazu Harari, Yuval Noah. *Homo Deus: Eine Geschichte von Morgen*. München. C. H. Beck, 2017: 526.

¹⁰⁵⁴ Auch im Film von Walsh gibt es eine Szene, in welcher der Kriegsheld Custer es ablehnt mit seinem berühmten Namen für eine Handelsgesellschaft zu werben, deren Machenschaften ihm moralisch verwerflich erscheinen.

¹⁰⁵⁵ Debord. *GdS*: 151 (These 176). Vgl. auch Kapitel V dieser Arbeit.

Texteditionen jener frühneuzeitlichen Autoren in französischer Übersetzung waren ein Eckpfeiler des Verlagsprogramms von Champ Libre. Ihre Bedeutung als Klassiker färbte auf aktuellere Texte ab, die sich mit Phänomenen und Traumata der jüngeren Zeitgeschichte, wie beispielsweise dem Spanischen Bürgerkrieg beschäftigten.¹⁰⁵⁶ In existenzieller Auseinandersetzung mit den Konflikten ihrer Epoche definierten die vorgenannten Schriftsteller mit ihren Traktaten die Regeln von moralischer und politischer Aktion in ihren Gesellschaften, wie sie noch von der Vorstellung ihrer Totalität getragen waren. Zu ihrer Zeit stellten sie jeweils den handelnden Menschen in den Mittelpunkt gesellschaftlicher Entwicklung. Sie alle sahen das Subjekt noch befähigt, große Ereignisse zu beeinflussen. Als Ausdruck einer ‚romantischen‘ Sehnsucht nach einem wahrhaftig individualistischen Zeitalter erscheint das Anknüpfen an diese Tradition symptomatisch zu sein für die eher introspektive Stimmung in den frühen Siebziger Jahren, wie sie auch bei Debord vorherrschte. Die reformistischen Zugeständnisse der Exekutive in Frankreich infolge des politischen Drucks der Erhebungen und des Generalstreiks erzeugten in vieler Hinsicht nur die Illusion, dass die Revolte von 68 Früchte zu tragen begann. Der Elan der Bewegung, die mit dem hehren Ziel angetreten war, die ganze Gesellschaft umzukrempeln, war in der Konvergenz politischer Positionen allerdings längst zum Erliegen gekommen.

Baldassare Castigliones wichtigstes Werk, *Der Hofmann*¹⁰⁵⁷, ist eine in Dialogform gebrachte Abhandlung über die Tugenden und die Verantwortung eines Höflings. Der Hofmann, wie ihn Castiglione entwirft, verschmilzt in seiner Person kriegerrische Tüchtigkeit und kulturelle Bildung zu einem ritterlichen und humanistischen Ideal. Aus der Diskussion der Protagonisten des Textes entsteht ein ziemlich akkurater Bericht über den Hof von Urbino als Paradebeispiel für einen blühenden, um den Fürstenhof als Zentrum gewachsenen Stadtstaat. Unter den kulturellen Voraussetzungen eines solchen Gemeinwesens erscheint die eigene Vollendung als das wirkliche Ziel des Hofmanns, dessen unangestrenzte Eleganz das "Kennzeichen einer Strategie (ist), die die erlernbaren Rituale höfischer Verfeinerung zur Durchsetzung der eigenen Ambitionen einsetzen lässt"¹⁰⁵⁸.

Den spanischen Literaten Gracián kann man getrost einen "Techniker der moralischen Künste"¹⁰⁵⁹ nennen. "Es ist, als ob er sich vorgenommen hätte, wenigstens für den

¹⁰⁵⁶ Z.B. Alba, Victor. *Histoire de P.O.U.M.*. Paris. Champ Libre, 1975.

¹⁰⁵⁷ Castiglione, Baldassare. *Der Hofmann: Lebensart in der Renaissance*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1996. (im Original: *Libro del Cortigiano*. 1528 erschienen.)

¹⁰⁵⁸ Beyer, Andreas. "Vorwort". In: Castiglione. *Der Hofmann*: 7 - 8.

¹⁰⁵⁹ Voßler, Karl. "Einleitung". In: Gracián, Baltasar. *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Stuttgart. Kröner, 1978 (im Original: *Oráculo manual*. Erschienen 1647): IX.

außerordentlichen einzelnen, [...] den Weltmann, [...] noch Wege des Erfolgs und der Geltung ausfindig zu machen und zu ebnen, nachdem ihm die Sache der Gemeinschaft und der Vielen und Allzuvielen mehr oder weniger verloren erschien, bzw. gleichgültig geworden war."¹⁰⁶⁰ Angesichts eines Niedergangs der höfischen Kultur in der Spätrenaissance entwirft Gracián in seinen Schriften anhand der Vorbilder großer Männer in der Geschichte und angeleitet von der Lust an der Kunst einer selbständigen Lebensgestaltung, Idealbilder von Seelengröße und praktischer Lebensweisheit. Im Mittelpunkt seiner Ansammlung von Maximen, deren Synthese das *Handorakel* von 1647 vorstellt, steht eine allseitige Persönlichkeit, die auf sich eine große Anzahl von Tugenden vereinigt, ohne den Verlockungen weltlichen Ruhms zu verfallen. Beispielsweise sei hier als prominenter Interpret Graciáns der Philosoph Peter Sloterdijk genannt, welcher sich für das Handorakel als ersten Höhepunkt des „großen subjektiven Rüstungszyklus“¹⁰⁶¹ begeistert. Besagtes Werk markiere den Aufbruch des homo artista zum homo anthropologicus, so konstatiert Sloterdijk im entsprechenden Kapitel seines Buchs *Du mußt dein Leben ändern*.

Die Schriften Castigliones und Graciáns etablieren literarische Ideale der Selbstmächtigkeit, wie sie dem Gusto Debords entsprachen. Stets steht ein ambitionierter Spielleiter vor der Aufgabe, „das Skript der eigenen Existenz auf der Bühne umzusetzen und dabei zu beobachten, wie andere ihn beobachten“¹⁰⁶². Mit seiner ausgiebigen Korrespondenz knüpfte der exilierte Revolutionär, dem das hintersinnige Rollenspiel längst in Fleisch und Blut übergegangen war, an die offensichtlich in Vergessenheit geratene Tradition einer gehobenen Gesprächs- und Konfliktkultur an, wie sie vor allem für die italienische Hochrenaissance typisch war. Schon Jacob Burckhardt hat das in seiner *Kultur der Renaissance in Italien* facettenreich und sehr ausführlich beschrieben.¹⁰⁶³ Der Franzose und seine Freunde titulierte sich zeitweilig mit den Namen historischer oder literarischer Identifikationsfiguren. Debord sprach Gianfranco Sanguinetti mit "Niccolò" an; dem Vornamen Machiavellis. Er selbst wählte für sich das Pseudonym "Glaucos".¹⁰⁶⁴ In internen Angelegenheiten und über weite Entfernung hinweg war der Brief für Debord das perfekte Medium des Dialogs; der adäquaten inhaltlichen Auseinandersetzung mit aktuellen Sachthemen, des Porträts und der Beweisführung.¹⁰⁶⁵ Zur

¹⁰⁶⁰ Voßler. "Einleitung": IX.

¹⁰⁶¹ Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern*: 517.

¹⁰⁶² Sloterdijk. Ebenda: 517.

¹⁰⁶³ Vgl. etwa die Ausführungen über Eloquenz und die Sprache als Basis für höhere Geselligkeit in: Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Stuttgart. Reclam: 265 – 267 sowie 409 – 412.

¹⁰⁶⁴ Glaucos ist eine Figur in Homers Ilias. Der lykische Königssohn kämpft auf Seiten Trojas und zeichnet sich durch besondere Tapferkeit aus. Aufgrund der Freundschaft der Sippen tauschte er mit Diomedes die Waffen, anstatt mit ihm zu kämpfen.

¹⁰⁶⁵ In *Sein letztes Kommando*, dem Film von Raoul Walsh, den Debord für die Verfilmung von *GdS* zweckentfremdet hatte, dient ein Brief von General Custer, der posthum dem amerikanischen Senat zugespielt

Blütezeit der Renaissance diente der Brief als inszenierte Bühne der rhetorischen Fähigkeiten, einer selbstbewussten und mitunter eiteln Selbstdarstellung. Unter Gleichgesinnten eignet sich die vertrauliche Korrespondenz vorzüglich dafür, zu zeigen, was man weiß, kann und sein möchte. Ein weiterer Vorteil dieser Form der direkten privaten Kommunikation besteht darin, dass sich beschriftetes Papier für die Nachwelt als Zeugnis der Kultur einer Epoche gut bewahren lässt. Vor allem anhand der nahezu lückenlos archivierten Korrespondenz Debords kann man gegenwärtig seine Verbindungen, seine Reisen und seine strategischen Manöver zumindest in ihrer chronologischen Abfolge bestens nachvollziehen.

Zu verhandeln und klarzustellen gab es in besagter Periode viele Dinge. Debord stellte vor allem seine Freundschaft mit Lebovici und Sanguinetti unter die Vorzeichen der persönlichen Geschehnisse jener politischen Exilanten und von der Geschichte Marginalisierten, als deren gemeinsame prototypische Verkörperung ihnen Machiavelli galt. Im Übergang zu einer neuen Epoche, die ihrer Ansicht nach die Stigmata des gesellschaftlichen Niedergangs trug, war dem Chefstrategen, seinem gleichgesinnten italienischen Freund und seinem Verleger an einer Aufladung und Fixierung der historischen Bedeutung ihres Tuns in einer solchen Schwellenzeit gelegen. Vielleicht gerade deshalb, weil zählbare revolutionäre Resultate weitgehend ausgeblieben waren. Vincent Kaufmann spricht deshalb zugespitzt von einer Zeit der kommunitären Anorexie.¹⁰⁶⁶ Mit libertären Gruppen in Frankreich, Italien, Portugal und Spanien unterhielt Debord zwar Kontakte, vermied es aber tunlichst auf Führungsebenen zu agieren. Auf der geschrumpften Tagesordnung der Revolution stand die Autonomie des Individuums.¹⁰⁶⁷ Man mag in Debord eine Figur sehen, die sich in der spektakulär überformten Realität wie in einer Höllenlandschaft von danteschen Dimensionen und Zuschnitt bewegte. Er tauchte hier und dort auf und begutachtete die jeweilige Situation und den Stand der Dinge. "Was Guy a pilgrim descending into hell, or someone ascending up the mountain of purgatory, reaching towards paradise? The Dantesque inflection seems apt. He'd read the Florentine *maestro*. Who'd similarly been banished from his native city."¹⁰⁶⁸ Anhand der Reisen und wechselnden Aufenthalte Debords ließe sich in der Tat eine Karte anfertigen, die deutlich von seinem Selbstverständnis zeugte, seine eigene Person als eine Art 'Pilger in Sachen Revolution' verstanden zu haben. Ausgehend von der Hauptstadt der Revolutionen, in der seine Anwesenheit ‚epochale‘ Fortschritte markiert hatte, war das Netz seiner Wanderungen innerhalb Westeuropas durch die sich sukzessive eröffnenden Chancen auf gesellschaftlichen

wurde, der Beweisführung gegen die skrupellosen Machenschaften wirtschaftlicher Profiteure, welche die Indianerkonflikte manipulativ geschürt haben um sich neue Absatzgebiete zu erschließen.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 245.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 245 - 246.

¹⁰⁶⁸ Merrifield, Andy. *Guy Debord*. London. Reaktion Books, 2005: 91.

Wandel in den aufgesuchten Gastgeberländern determiniert.¹⁰⁶⁹ Diese strategische Karte seiner nomadischen Umtriebe, die frappierend an die Fluchtrouten des François Villon erinnert, der mit Hilfe der Bruderschaft der Coquillards den Nachstellungen seiner Häsher entgehen konnte,¹⁰⁷⁰ korrelierte einem durch physische und geistige Mobilität gleichermaßen aktivierten Terrain. Gemäß dem klar definierten Selbstverständnis Debords kann man das umrissene, rein flächenmäßig imponierend ausgedehnte Gebiet mit einem Begriff von Clausewitz durchaus als "Kriegstheater" bezeichnen.¹⁰⁷¹ Im Rahmen seiner Erinnerungsstrategie überlagerte sich der Plan der tatsächlichen Manöver Debords mit den imaginären und realen historischen Karten vergleichbarer Kämpfe um gesellschaftlichen Fortschritt und politische Freiheit in der Vergangenheit. Vor Ort sein, wo schon jeweils andere vor Ort waren, hieß seine Devise. Kartographisch nachvollziehbare Umtriebe ergeben irgendwann eine papierdünne weitere Lage auf dem obersten Sediment des Palimpsests der ‚Weltgeschichte‘. Kleiner hatte es Debord nicht in seinem Angebot für die Nachwelt.

Gewissermaßen als ‚Raumwissenschaftler der Revolution‘ verband Debord die Knotenpunkte der Geschichte individueller Freiheit mit den Brennpunkten aktueller Konflikte in Europa. Seine Existenz war dem aufreibenden Kampf gegen das Spektakel, sowie der Analyse der langen Geschichte von Herrschaft und Knechtschaft gewidmet, worin er nahezu völlig aufging. Weitere Beispiele dafür sind auch einige Umdichtungen revolutionären Liedguts zur Mitte der Siebziger Jahre. Nachdruck muss im Hinblick auf die Aktivitäten des Franzosen in den Siebziger Jahren auf das rhetorische und politische Engagement der von ihm bewunderten Schriftsteller gelegt werden, die er in seiner Perspektive wiedergelesen haben mochte. Kein deutlicherer Beleg für diese These liegt vor, als eine um 1974 von Debord angelegte literarische Geographie. Wahrscheinlich primär um sich selbst Rechenschaft abzulegen, verzeichnete er auf einer Weltkarte aus den Dreißiger Jahren handschriftlich jene Schriftsteller, die einen außerordentlichen Einfluss auf sein Werk ausübten. Für Frankreich stehen Villon, Montaigne, Gondi, Baudelaire, Lautréamont, Breton und andere. Dante und Machiavelli repräsentieren die italienische Schriftkultur. Hegel, Marx, Nietzsche und Musil den deutschsprachigen Beitrag.¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁹ Debord nahm 1975 an den revolutionären Unruhen in Portugal teil, der sogenannten ‚Nelkenrevolution‘. Wenn auch seine Rolle bei den Ereignissen schwer zu durchschauen ist, so verarbeitete er Bilder der Geschehnisse in seinem Film *Réfutation*.

¹⁰⁷⁰ Vgl. dazu Paul Zechs Kurz-Biographie "Das Leben des François Villon". In: *Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon*. Nachdichtung von Paul Zech. München. Dtv, 2002: 133 - 135.

¹⁰⁷¹ Unter dem Kriegstheater versteht Clausewitz einen selbständigen Teil des ganzen Kriegsraums, der selbst ein "kleines Ganzes" darstellt. Veränderungen, die sich auf dem übrigen Kriegsraum zutragen, haben nur einen mittelbaren Einfluss auf dieses Gebiet. Vgl. Clausewitz, Carl von. *Vom Kriege*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2002: 127.

¹⁰⁷² Vgl. Abb. in: Debord. *Œuvres*: 1290 – 1291.

Die Grundprinzipien seiner Strategie fand Debord in der Kriegstheorie des preußischen Offiziers Carl von Clausewitz (1780 - 1831) formuliert, dessen Schriften er von nun an regelmäßig in seinen Texten anführen sollte. In der Schlusssequenz seines Films *La Société du Spectacle* zitiert er eine Maxime aus dessen 1973 von Champ Libre in französischer Sprache veröffentlichten Text *Campagne de 1814*, der den Feldzug der europäischen Allianz gegen Napoleon abhandelt. Somit bekundet das Werk seine Zuneigung zum Krieg als höhere Form des Spiels, das für ihn eine Art und Weise war, die Liebe zu seiner Epoche auszudrücken, indem er flächendeckend Zwietracht und Konflikte in ihr sähte.

Wie Hegel, der ja die Weltseele zu Pferde gesehen haben wollte, so war auch Clausewitz ein Zeitzeuge der kometenhaften Laufbahn des Revolutionsgenerals Napoleon Bonaparte. Mit brennendem Interesse verfolgte der Militär dessen Aufstieg zum Kaiser der Franzosen. Clausewitz, und das machte ihn für Debord so interessant, erlebte den Zusammenbruch einer alten- und das Werden einer neuen Weltordnung infolge der Feldzüge Napoleons. Die Napoleonischen Kriege veränderten nicht nur die politische Landkarte Europas nachhaltig. Sie trugen darüber hinaus zur Transformation des Geschichtsverständnisses selbst irreversibel bei. Gründe für die preußische Niederlage gegen Frankreich von 1806 hatte Clausewitz darin erkannt, dass mit der Französischen Revolution der Krieg wieder eine Sache des gesamten Volkes geworden war. 30 Millionen Menschen, bei weitem die größte Bevölkerung des damaligen Europa, betrachteten sich plötzlich alle als Staatsbürger mit Rechten und Pflichten. Vor allem die unteren Schichten fanden in der strukturell reformierten Armee des Emporkömmlings Bonaparte ihre Anerkennung als Bürger und darüber hinaus Chancen für einen gesellschaftlichen Aufstieg vor.¹⁰⁷³ Dieser zahlenmäßigen und vor allem moralischen Übermacht waren die plötzlich veraltet wirkenden stehenden Heere der absolutistischen Herrscher auf dem Kontinent nicht gewachsen.

Nach dem Niedergang Napoleons setzte in Europa eine Phase der Restauration ein. Mit gerade erst 39 Jahren war damit nach den Karlsbader Beschlüssen von 1819 auch die aktive Militärkarriere von Clausewitz beendet. In den Friedensjahren nach einer stürmischen Zeit, in denen überall ein Bedürfnis nach Einkehr und Klärung der Gründe für einen solch grundlegenden politischen und gesellschaftlichen Wandel herrschte, wie er sich infolge der Französischen Revolution und der napoleonischen Kriege vollzog, konnte das theoretische Werk reifen, welches den Krieg politisch fixiert.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷³ Vgl. Willms, Johannes. *Napoleon: eine Biographie*. München. C. H. Beck Verlag, 2005: 70 ff..

¹⁰⁷⁴ Noch nicht wirklich im Blick hatte man die möglichen Auswirkungen jenseits des Atlantik, welche u.a. durch den Landkauf Louisianas von Frankreich, den sogenannten ‚Louisiana Purchase‘, Fahrt aufnehmen sollten. Erst dieser Vertrag beschleunigte die zügige Westentwicklung der jungen USA und damit den Aufstieg zu einer

Als einer der eifrigsten Adepten von Clausewitz erwies sich kaum ein Jahrhundert später Lenin. Der russische Revolutionsführer von 1917 verwertete die aus unmittelbarer geschichtlicher Erfahrung schöpfenden Studien des deutschen Offiziers als zukunftsweisende Direktiven. Er begriff dessen Theorie als Anleitung zum Handeln nach klar durchdachten Prinzipien. In dieser kämpferischen Rolle zeigen ihn auch Szenen aus Eisensteins Revolutionsfilm, die in *La Société du Spectacle* Verwendung fanden. Vom Krieg ausgehend galt es den Gang der politischen Geschichte in den Griff zu bekommen. Der Erste Weltkrieg, der in Europa wütete, bot die beste Gelegenheit in den Bürgerkrieg im zaristischen Russland umfunktioniert und so als ein Hauptmittel des revolutionären Umsturzes dienstbar gemacht zu werden. Auf der Basis detaillierter Kenntnis einer handlungsorientierten Theorie konnte die Organisation der kommunistischen Partei in Russland in Angriff genommen werden. Lenin übertrug die wichtigsten militärischen, strategischen, operativen und taktischen Prinzipien, die Clausewitz aus dem systematischen Studium der historischen Kriege gewonnen hatte, auf den weltweiten Klassenkampf. Die Quintessenz Lenins besteht in einer Inversion der bekanntesten Maxime Clausewitz', für den der Krieg eine Fortführung der Politik mit anderen Mitteln darstellte. Zugespitzt formuliert ist die Politik für Lenin eine Fortsetzung des Krieges und des Klassenkampfes mit allen legalen und illegalen, vom Zweck geheiligten Mitteln. Er hat die Prinzipien der militärischen Kriegführung auf den revolutionären Komplex übertragen, die Partei nach strategischen Zielsetzungen zentralisiert und militant organisiert. Sie handelte wie die Truppe im Feld. So passte sie ihre jeweilige Taktik den herrschenden Verhältnissen an, führte Angriffe und Scheinangriffe aus, suchte Bündnisse und brach sie. Die Taktik dient der Gesamtstrategie. Ist die Gelegenheit günstig, so folgt der heiße Krieg dem kalten.¹⁰⁷⁵

Debords Anschluss an Clausewitz und dessen praktischer Rezeption in den revolutionären Konflikten des frühen 20. Jahrhunderts, die auch aufgrund der Perverbierung der Revolution im Stalinismus eine Art historisches Relais darstellt, erfolgte nach 1968 aus der Position einer taktischen Defensive, in die er weder unerwartet noch ganz absichtslos im Konflikt mit dem spektakulären Dispositiv geraten war. Wie es Debord anhand der aktuellen politischen Situation in Italien später in seinem Vorwort zur italienischen Ausgabe von *GdS* analysieren sollte, führt der revolutionäre Prozess unweigerlich zu einer konterrevolutionären Phase.¹⁰⁷⁶ Debords zurückgezogene aber mobile Lebensweise wurde nun zum physischen Ausdruck dieser Einsicht. Sein halb selbstgewähltes, halb von den Umständen aufgezwungenes Exilantendasein

noch schlafenden weltpolitischen Supermacht. Vgl. zu diesem Zusammenhang: Marshall, Tim. *Die Macht der Geographie: wie sich Weltgeschichte anhand von 10 Karten erklären lässt*. München. Dtv, 2015: 79 - 81.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Ritter von Schramm, Wilhelm. "Zum Verständnis des Werkes: ein ungewöhnliches Leben". In: Clausewitz, Carl von. *Vom Kriege*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2002: 255 - 258.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Debord. "Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe". In. Debord. *GdS*: 300 - 301.

darf eben nicht als Abkehr von früheren Zielen missverstanden werden. Im Gegenteil: das vagabundierende Leben, das Debord in den Siebzigern und bis zum Ende der Achtziger Jahre führte, zeichnet ein Bewegungsbild seiner widerständigen Flexibilität gegen Vereinnahmung und Verfälschung durch den spektakulären Betrieb, dem er sich so gründlich wie möglich entzog, ohne deshalb seine Radikalität preisgegeben zu haben. Die Zielperson, der selbsterklärte Feind der Ordnung, blieb immer in Bewegung. Und wenn sie, wie der König beim Schach, länger auf einem Feld verharrte, so deshalb, weil ihr andere Figuren des großen Spiels zeitweilig ausreichenden Schutz boten.

1974 erwarb der 'Exilant' Debord ein Anwesen in dem kleinen Ort Champot in der Auvergne, einer der am dünnsten besiedelten Regionen Frankreichs. Das verborgene steinerne Bauernhaus blieb bis zum Ende seines Lebens die bevorzugte Sommerresidenz des Ehepaars Debord. Inmitten der erloschenen Vulkane des Zentralmassivs erinnerte der Rückzugsposten wahlweise an den Aufenthalt des „Consul“ in Malcolm Lowrys Roman *Unter dem Vulkan* oder an die Berge, in die es Nietzsches Zarathustra immer wieder zog um seine Kräfte zu regenerieren und erneut Mut zu schöpfen, den Menschen seine Lehre zu überbringen. Ab 1980 verbrachte Guy die Wintermonate zusammen mit seiner Frau Alice zumeist in der südfranzösischen Stadt Arles, die für ihn den geographischen Vorteil aufwies, etwa gleich weit von Italien und Spanien entfernt zu liegen. In Paris ließ sich Debord nur noch sporadisch blicken. Meist dann, wenn Projekte in Zusammenarbeit mit Lebovici anstanden. Gegen Ende des siebten Jahrzehnts war Arles zu einer politisch und wirtschaftlich unbedeutenden südfranzösischen Provinzstadt zusammengeschrumpft, deren blätternde Kulisse der Hauch ihrer ehemaligen Stellung als koloniale Gründung Roms und Residenz französischer Könige im Mittelalter umwehte. In diesen Jahren war Arles zudem die Hochburg der Zigeunkultur in Frankreich. Mit ihren Riten und ihrem Jargon, der für Außenstehende eine Geheimsprache darstellt, erinnerten die Manouche-Sippen, deren Nähe Debord und Becker-Ho suchten, an die gefährlichen Klassen der Zeit Villons.¹⁰⁷⁷ Becker-Ho erklärte gegenüber Andy Merrifield, dass die Idee der Reise einer der Schlüssel zu Debords Werk ist.

He'd seen it the way Gypsies do: not so much experiential as ontological. It's not that Gypsies necessarily voyage from place to place as they are voyagers; the voyage is immanent in who they are, in what they do, irrespective of whether they travel or not. Guy had similarly understood life as an ontological voyage.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁷ Becker-Ho vertiefte ihr Interesse an der Lebensweise und der Sprache der Zigeuner. In der linguistischen Studie *Les Princes du Jargon* untersucht sie deren Dialekt. Im Nachwort zu ihrer Studie stellt sie Verbindungen zwischen der Zigeunersprache, der Vulgärsprache des Volkes, der sich z.B. Lacenaire bedient hat, und der Dichtung her. Vgl. Becker-Ho, Alice. *Les Princes du Jargon*. Paris. Gallimard, 1993: 137 - 149.

¹⁰⁷⁸ Merrifield. *Guy Debord*: 143.

Beide Aufenthalte, sowohl Champot als auch Arles, hatten ihre signifikante Funktion für Debord als Refugien zur Vorbereitung künftiger Interventionen, die einen ernstzunehmenden, vom Volk und der Phantasie getragenen Aufstand, wie ihn Frankreich 1968 erlebt hatte, realistisch betrachtet allerdings nicht mehr vorsahen.

2. *Le Jeu de la Guerre/Kriegspiel* - Mit dem Spektakel pokern

Schon seit einigen Jahren arbeitete Debord an der Weiterentwicklung eines strategischen Brettspiels, welches auf einer Modifikation des Schachs basierte. Bereits 1965 hatte er in einem Geschäft für Gebrauchsgüter ein altes Kriegspiel erstanden, dessen Figuren er runderneuerte. René Viénet, einer der wenigen Gefährten aus situationistischen Tagen, die Debord erhalten und gewogen geblieben waren, fertigte eine Metalltafel an, die als Spielfläche dienen sollte. Auf dem Rand der Tafel stand der Name des Spiels: "Kriegspiel Clausewitz Debord" (im Folgenden: *Kriegspiel*).¹⁰⁷⁹

1977 war die Spielidee, welche den für Debord so einleuchtenden Theorien Huizingas zur Weiterentwicklung der Kultur im Spiel und der vergleichbaren Essenz von Kunst und Krieg eine Reverenz erweist, ausgereift.¹⁰⁸⁰ Das agonale Moment des Krieges wird erst in dem Moment wirksam, "da die kriegführenden Parteien einander als Gegner ansehen, die um eine Sache kämpfen, auf die sie ein Recht haben", heißt es in *Homo Ludens*.¹⁰⁸¹

Debord wandte sich an seinen Freund und Verleger Lebovici um mit ihm zusammen eine Gesellschaft zu gründen, die sich der Produktion und der Vermarktung des Spiels auf der Basis des Prototyps annahm. Die Firma erhielt den Namen "Les jeux stratégiques et historiques". Ein Handwerker wurde beauftragt einige Musterexemplare in einer Metallausfertigung herzustellen. Simultan dazu wurde das Regelwerk erstmals in französischer und englischer Sprache veröffentlicht.¹⁰⁸² Geplant war über kurz oder lang deutlich preisgünstigere Versionen des Brettspiels aus Pappe herzustellen und zu vertreiben. Scheinbar war man davon überzeugt,

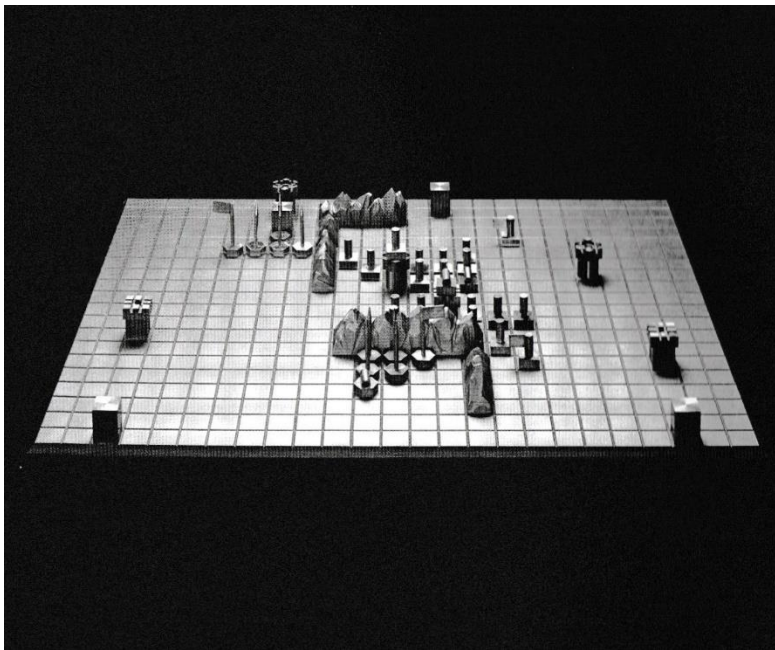
¹⁰⁷⁹ Vgl. Hussey. *The Game of War*: 311.

¹⁰⁸⁰ Vgl. den Abschnitt "Spiel und Krieg" in: Huizinga, Johan. *Homo Ludens*: 90 - 105. Das Kämpfen als Kulturfunktion setzt jederzeit beschränkende Regeln voraus und fordert die Anerkennung der Spielqualität. "Vom Kriege kann man solange als Kulturfunktion reden, als er innerhalb eines Kreises geführt, in dem die einzelnen Glieder einander als gleichberechtigt anerkennen." Huizinga: 91. Eine weitere Quelle ist möglicherweise der *Essai général de stratégie* von Jean-Paul Charney, der 1973 bei Champ Libre veröffentlicht wird. Auch Charney zieht Parallelen zwischen der Spieltheorie, Kunst und Krieg.

¹⁰⁸¹ Vgl. Huizinga. *Homo Ludens*: 91.

¹⁰⁸² Vgl. hierzu die Angaben, welche Alice Becker-Ho am Ende der Neuveröffentlichung des Regelwerks macht. Debord, Guy; Becker-Ho, Alice. *Le Jeu de la Guerre. Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*. Paris. Éditions Gallimard, 2006: 167.

die Idee für einen potenziellen Markterfolg in Händen zu haben, welcher Einzug in zahlreiche eher politisch linksorientierte Haushalte finden würde.¹⁰⁸³ Jeder Nutzer hätte dann wie beim Schach an regelmäßiger Spielerfahrung reifen-, seine Schlüsse ziehen- und gegebenenfalls selbst im jeweiligen gesellschaftlichen Umfeld strategisch wirken können. Zudem wäre dadurch eine empathische Verbindung zwischen Besitzern, Spielern und dem untergründigen Urheber hergestellt worden, deren Macht zwar nicht quantifizierbar gewesen wäre, immerhin aber eine Sonderform solidarischer (und finanzieller) Unterstützung in schwierigen Zeiten dargestellt hätte.



85 Ästhetik des Konfliktuellen.

In der gold-silbernen, minimalistisch anmutenden Ausführung steht die Musterversion des *Kriegspiel* in einer Traditionskette modernistischer Kunstwerke vor allem der internationalen Zwischenkriegsavantgarde. Der russische Konstruktivist Aleksandr Rodchenko hatte 1925 ein Schachmöbel für einen sowjetischen Arbeiterklub im Rahmen der Pariser *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* vorgestellt. Ideen Lenins zur Weiterbildung und politischen Partizipation der Arbeiter wurden in einem streng geometrischen, nach graphischen Prinzipien durchgestalteten und je nach Notwendigkeit flexibel veränderbaren Gemeinschaftsraum umgesetzt. Der im Kontrast rot-schwarz gehaltene Spieltisch stand in unmittelbarer Nähe der sogenannten Lenin-Ecke, gekennzeichnet durch ein Porträt des sowjetischen Führers in typischer Aufmachung und Rednerpose sowie in

¹⁰⁸³ Vgl. dazu Barbrook, Richard. *Class Wargames: ludic subversion against spectacular capitalism*. Wivenhoe, New York, Port Watson. Autonomedia, 2014: 46 - 47.

didaktischer Absicht ausgebreiteten Dokumenten über dessen damals in jeder Hinsicht für vorbildlich gehaltenes Leben im Auftrag der Revolution. Der Soziologe Richard Barbrook benennt in Marcel Duchamps *Buenos Aires Chess Set 1918-19* ein direktes formales Vorbild für die Gestaltung von Debords Figurensatz. Die Türme Duchamps und die Forts im Spiel Debords ähneln einander tatsächlich frappierend.¹⁰⁸⁴ Möglicherweise näher noch als die Optik und Haptik der Spielfiguren es suggeriert, stehen sich Duchamp und Debord bezüglich ihrer Auffassung vom Spielen als Werk. Bekanntermaßen war Duchamp ein passionierter Schachspieler, den sowohl die Abstraktion des Spiels im Bezug auf die Realität als auch der visuelle Aspekt der durch aufeinanderfolgende Züge entstehenden Bewegungsmuster einnahmen. Nicht zuletzt bot ihm die Verlagerung seines Tuns auf das Schachspiel die Möglichkeit, sich etwa zwischen 1928 und 1933 den Zwecken und Vereinnahmungen des Kunstbetriebs weitgehend zu entziehen. Auch Man Ray und Alberto Giacometti hatten sich auf je eigene Weise mit der nicht voneinander zu trennenden surrealistischen Faszination an Gemeinschaftsspielen und paramilitärischen Manövern auseinandergesetzt. Beide Künstler, letzterer unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, fertigten komplette Figurensätze an, deren Repliken man nach wie vor käuflich erwerben kann. Man Ray setzte dabei auf Reduktion nach dem Vorbild der euklidischen Grundformen. Giacometti re-arrangierte in Ausstellungen und im Atelier seine Ensembles schreitender Figuren häufig in Konstellationen, die ein Ausbrechen-Wollen aus den engen Regeln und den Gevierten des Schachspiels implizieren.

Wahlweise wie einen Strategen in seinem geheimen Quartier oder einen militärischen Führer in der Verbannung oder nach dem erzwungenen Ende seiner aktiven Militärlaufbahn darf man sich Debord vorstellen, wie er sein selbsterfundenes Strategiespiel über Jahre hinweg regelmäßig mit seiner Frau Alice spielte. Spielen, sich in Figurenkonstellationen zu vertiefen, Züge lange zu erwägen und endlich auszuführen, wurde so auch zum Ausdruck der elegischen Komponente in Debords Leben und Werk, die nun merklich den Aktionismus der Sechziger Jahre zu überlagern begann. 1987 veröffentlichten Debord und Becker-Ho gemeinsam den mit erläuternden Kommentaren zu den einzelnen Spielzügen versehenen Verlauf einer Partie als schmales Büchlein bei *Éditions Gérard Lebovici*, dem Nachfolgeverlag von *Champ Libre*. In der Abfolge von Spielzügen bringen die einander in der Leidenschaft fürs Spiel, seinen Herausforderungen und Problemlösungen verbundenen Kontrahenten ein *Werk* hervor, das nicht in erster Linie Kunstwerk ist. Das Urheberrecht kennt und deckt keine Werke ab, welche durch das Gegeneinander ihrer Produzenten entstehen. Im Gegensatz zur Veröffentlichung eines Buchs kann man einen Spielverlauf - man denke etwa an berühmte Schachpartien in denen

¹⁰⁸⁴ Vgl. dazu Barbrook. *Class Wargames*: 39.

sich zur Zeit des Kalten Krieges oft auch politische Systemgegensätze (Bobby Fischer vs Boris Spasski 1972) oder opponierendes Denken (Garri Kasparov vs Anatoli Karpov 1984) spiegelten - nicht juristisch schützen. Eine aufgezeichnete Partie ist also durchaus einem Text vergleichbar, der ohne Rücksicht auf das Copyright frei vervielfältigt und verändert werden darf. Es wurde gesagt, dass dies für alle Traktate der Situationisten bis zur Auflösung der Gruppierung zutraf. Mindestens ist ein abwechslungsreicher Spielverlauf ein interessanter Gesprächsgegenstand für Beobachter und Fans. Sowohl Laienmeinungen als auch Expertendebatten über Wettkämpfe sind Teil der Volkskultur und genuiner Gegenstand der Soziologie, Psychologie und oral history. Die im Februar 2020 erschienene Autobiographie von Daniel Cohn-Bendit (*Unter den Stollen der Strand*) blickt auf sein politisches Leben unter dem Primat seiner Liebe zum Fußball als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen zurück. Cohn-Bendit beruft sich dabei auf Camus und Sócrates, den ehemaligen brasilianischen Nationalspieler, welcher seinen Sport als irrationalen Krieg umschrieb. In der Ausübung müsse man denken wie Marx, kämpfen wie Napoleon und gleich Mandela sein Leben für eine Sache einsetzen.¹⁰⁸⁵

Im Anhang der besagten Publikation von Debord und Becker-Ho finden sich das Regelwerk, Anmerkungen zum Ziel des Spiels sowie zu den strategischen Optionen, wie dieses erreicht werden kann. In Verbindung mit dem beispielhaften Verlauf einer wohl ziemlich typischen Partie wird das kommentierte Regelwerk in der panegyrischen Bilanzierungsphase Debords, die Gegenstand des vorletzten Kapitels dieser Studie ist, zu einer Anleitung wie die zeitliche Struktur seiner konfliktuellen Strategie zu verstehen ist, welche das Brettspiel symbolisch zur Darstellung bringt.

Eine Umsetzung der klassischen Kriegslehre an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, wie sie Carl von Clausewitz mit Anspruch auf Gültigkeit formuliert hatte, stellt die Grundidee des *Kriegspiel* dar. In seinem Zentrum steht der agonale Wettkampf zweier Parteien; ein zähes Ringen um kleine und winzigste Vorteile. Den von Debord in sieben konzentrierten Paragraphen ausgearbeiteten Regeln zufolge bringt das *Kriegspiel* die Operationen von zwei gleich starken Armeen in einen Spielbezug, der sinnbildlich dem Kriegstheater der Clausewitzschen Theorie entspricht. Jede Partei arbeitet durch geschickte Manöver und Kampfhandlungen darauf hin, ihr Gegenüber zu zerstören. Dabei gilt es die Ressourcen auf

¹⁰⁸⁵ Vgl. Cohn-Bendit, Daniel (mit Patrick Lemoine). *Unter den Stollen der Strand: Fußball und Politik – mein Leben*. Köln. Kiepenheuer & Witsch, 2020: 6.

dem eigenen Gebiet, sowie die Ungestörtheit der eigenen Kommunikation, beides unabdingbare Voraussetzungen für einen Erfolg, zu bewahren.

Nachdem die Utopie einer authentischen und kollektiven Sprache, eines "situationistischen Wörterbuchs", passé ist, tritt der Kampf um die Kommunikation als Bemühung um eine singuläre Position, die von der nicht-korruptiblen Freiheit Debords zeugen soll, verstärkt auf den Plan. Reisen auf den Spuren der Geschichte, die auch in den eigenen Texten zum Ausdruck gebrachte Vorliebe für den kühlen und pointierten, oft zurückweisenden Stil einer klassischen Prosa, sowie die Leidenschaft für ein selbsterfundenes Strategiespiel sind einander durchdringende Facetten eines Lebens, das sich nicht lauthals zum Exempel ausruft und vielleicht gerade aus diesem Grund beispielgebend wirken kann. Debord zitierte und adaptierte Freiheitsgesten seiner stilsicher gewählten historischen und literarischen Vorbilder, um ihre Ideen und Wirkungen in seiner Person zu bewahren und gemäß den Anforderungen der Gegenwart zu rekombinieren. Der Widerstand, welchen Debord leistete, basierte auf dem ungebrochenen Glauben an die dialektische Wirkung seiner Taten und Gesten. Frei von Melancholie war diese Haltung freilich nicht. Gemeinsam mit Hingabe einem Brettspiel zu frönen (Abb. 86), bedeutet in dieser Hinsicht, dass die Spieler, welche sich so zumindest empathisch den Konflikten ihrer Zeit verbanden, wussten, dass sie sich in Geduld üben müssen um den richtigen Moment zu einer entscheidenden Offensive abzapfen. 'Savoir attendre', wie es im Französischen heißt.



86 Spieler, Autoren, Revolutionäre.

Im Spiel wie in der Realität drängt allerdings die Zeit zum Handeln. Der Spieler verfolgt eine Strategie, die, abhängig von der jeweiligen Spielkonstellation, das richtige Quantum an Entschlusskraft und Geduld erfordert um perspektivisch zu unstrittigen Ergebnissen zu führen.

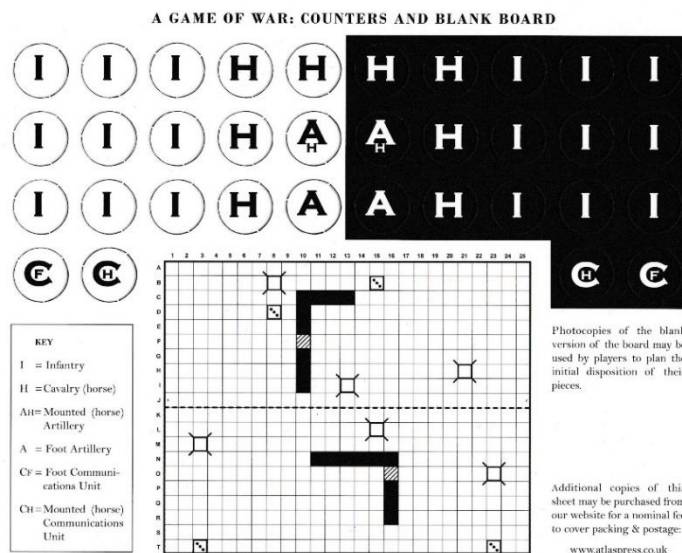
"Ce que nous jouons, c'est une représentation de la guerre." Das, was wir spielen stellt den Krieg dar. Debord macht in seinem Vorwort deutlich, dass es sich bei der Veröffentlichung nicht eigentlich um ein Buch handelt, sondern um die Partie eines Brettspiels. In diesem speziellen Fall seien die Spieler also die Autoren, welche die Handlung mit ihren Spielzügen vorantreiben.¹⁰⁸⁶

Zum Regelwerk von *Jeu de Guerre*: Das Spielbrett des *Kriegsspiel* besteht aus einer in 500 quadratische Felder (25x20) unterteilten Fläche, die durch eine zur längeren Seite des Geländes parallele Grenze getrennt wird.¹⁰⁸⁷ So weisen sowohl das nördliche als auch das südliche Territorium eine Tiefe von je 10 Feldern auf. Je ein unbesetzbarer Gebirgszug mit einem zugänglichen Passfeld durchzieht assymetrisch die feindlichen Gebiete. Die Gebirgsfelder blocken die Feuerkraft der Opponenten und unterbrechen ihre Kommunikation. Jede Partei kann ihre Spieleinheiten frei und durch den Gegner uneinsehbar auf ihrem Territorium verteilen. Ein Würfelwurf entscheidet darüber, wer mit der Platzierung seiner Spielsteine beginnen darf. Jeder Spielzug setzt sich aus der Bewegung von fünf frei wählbaren Spielfiguren (oder Einheiten) zusammen, sowie dem Angriff auf den Gegner, der möglicherweise aus diesen Bewegungen resultiert. Das Ziel jeder der beiden Armeen ist entweder die totale Zerstörung aller Einheiten des Kontrahenten, oder die Einnahme seiner beiden Lager (Arsenale). Diese müssen aus dem Spiel genommen werden, sobald sie erobert worden sind. Jede Armee besteht aus 15 Kampfeinheiten: 9 Infanterie-Regimentern, 4 Kavallerie-Regimentern, einer Fuß-Artillerie-Einheit und einer berittenen Artillerie-Einheit. Jeder Einheit ist es erlaubt, in jede mögliche Richtung zu marschieren. Es gilt die Einschränkung, dass sie sich nur über freie Felder bewegen darf. Die taktische Stärke jeder Einheit hängt von ihrer Bewaffnung ab. Sie differiert je nachdem, ob sich dieser Truppenteil im Angriff oder in der Verteidigung befindet. Ein System von Koeffizienten regelt die jeweilige Stärke. Ein Spieler greift eine feindliche Einheit an, indem er sein Feuer auf das von ihr besetzte Spielfeld konzentriert. Zu diesem Zweck besetzt er mit seiner Spielfigur ein angrenzendes Feld. In einer Angriffssituation gilt es nun die Offensiv-Koeffizienten aller an der Konstellation beteiligten Formationen zu addieren. Darauf zählt man die Defensiv-Koeffizienten aller gegnerischen Verbände in Reichweite der Feuerkraft des angegriffenen Feldes zusammen. Wenn die Stärke der Feuerkraft der Offensive kleiner oder gleich der Feuerkraft der Defensiv-Partei ist, so besteht die angegriffene Einheit weiter. Wenn die Offensive zwei oder mehr Punkte überlegen ist, so gilt das Ziel als vernichtet.

¹⁰⁸⁶ Debord. "Avant-Propos". In: Debord, Becker-Ho. *Le Jeu de la Guerre*: 8.

¹⁰⁸⁷ Die Beschreibung der Spielregeln folgt der Übersetzung von *Le Jeu de la guerre* bei Bracken, Len. *Guy Debord: Revolutionary*: 240 - 251.

Der Angreifer darf nun das durch Herausnahme der geschlagenen Figur geleerte Feld mit seinem Spielstein besetzen. Wenn die Offensive nur einen Punkt stärker ist, muss der Angegriffene lediglich das Feld räumen und sich zurückziehen. Wenn eine überlegen angegriffene Truppe ihr Feld nicht verlassen kann, da die angrenzenden Felder besetzt sind, gilt sie ebenfalls als zerstört.



87 Neuauflage des Spiels, 2007.

Jede Wertigkeit der Offensive und der Defensive, sowie die Mobilität einer Kampfeinheit ordnet sich der Notwendigkeit unter, in kommunikativer Verbindung mit einem der beiden Arsenale zu bleiben. Diese Kommunikation stellt die Übermittlung von Befehlen und Information, sowie von Nachschub an Personal und Munition dar. Eine direkte Verbindung zwischen einem Arsenal und der Truppe besteht dann, wenn zwischen beiden eine ununterbrochene vertikale, horizontale oder diagonale Verbindung von Feldern gezogen werden kann. Diese Linie darf nicht durch Berge oder feindliche Einheiten verstellt sein. Jede Seite verfügt zusätzlich über eine Verbindungseinheit zu Fuß und eine berittene Logistikeinheit. Diese nicht-kämpfenden Verbände haben keinen Offensiv-Koeffizienten und nur einen geringen Verteidigungswert von "1". So stellen sie ein gutes Ziel für einen Angriff dar. Es ist daher sinnvoll, sie aus der Schusslinie zu nehmen oder sie durch ausreichende Kampfkräfte zu schützen. Diese Logistikeinheiten sind die einzigen Figuren, die ohne direkte Verbindung zum Arsenal bewegt werden dürfen. Allerdings erzielen alle ihre Bewegungen keine direkten Kampfeffekte. Eine indirekte kommunikative Verbindung besteht dann, wenn jede Kampfeinheit in Verbindung mit allen anderen Kampftruppen steht, die sie kontaktieren, das heißt auf einem der jeweils acht benachbarten Quadrate platziert ist.

Eine Kampfeinheit darf auf ein Feld bewegt werden, auf dem es in keinerlei Verbindung zu anderen Verbänden mehr steht. Dort aber ist die isolierte Einheit unbeweglich und jeder offensiven und defensiven Kampfkraft ledig. Widerstandslos kann sie von jeder feindlichen Kompanie in Reichweite zerstört werden.

Das strategische Gewicht der Kommunikation vorausgesetzt, ist es als taktisches Ziel des Spiels oft wichtiger ein Manöver gegen die Kommunikation des Gegners einzuleiten, denn einen offensiven Ansturm gegen die beiden feindlichen Arsenale. Eine ganze Armee kann sich bereits bevor ihre zahlenmäßige Einsatzfähigkeit gebrochen ist dadurch in einer unbeweglichen Situation befinden, dass ihre Kommunikationslinien gestört sind. So kann die Zerstörung einer einzigen Einheit einen Bruch der Verteidigungslinien für einen großen Teil der Armee darstellen, der unweigerlich verloren gehen wird, wenn es nicht gelingt, den Kontakt wiederherzustellen. Es ist notwendig, zumindest zu einem der Arsenale eine Verbindung aufrecht zu erhalten, wenn man weiterkämpfen und gewinnen will.

Der einzige Weg ein Arsenal zu zerstören besteht darin, es in dem Augenblick zu erobern, da es von allen gegnerischen Einheiten gesäubert wurde. Solange ein Arsenal noch von einer feindlichen Figur geschützt wird, muss diese zunächst zerstört werden. Erst im folgenden Spielzug darf das Arsenal angegriffen werden. Anfänglich verfügt jeder Spieler über ein "Fort", welches den Defensiv-Koeffizienten der Kampfeinheit erhöht, die es besetzt hält. Unabhängig davon, welcher der beiden Armeen sie zugehört. Forts können nicht zerstört werden. Während einer Schlacht tauschen sie oft mehrfach den Besetzer.

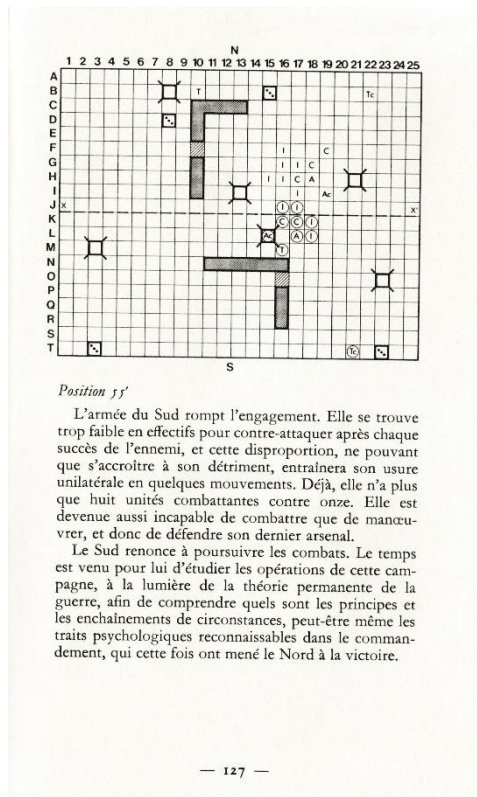
Paragraph VI der Spielregeln handelt von der Strategie der Kriegführung. Wie der Krieg selbst, sowie alle strategischen Aktionsformen, verlangt das *Kriegspiel* den Kontrahenten in jedem Moment Erwägungen von oft widersprüchlichem Nutzen ab. In diesem Spiel gibt es niemals genügend Kräfte. Keine der Spielparteien kann sich überall dort ausreichend schützen, wo sie es sollte. Der gleiche Missstand gilt für die Offensive. Nicht immer kann sie dort vorgetragen werden, wo es wünschenswert erscheint. Oftmals muss sich ein Spieler zwischen den Möglichkeiten entscheiden, entweder schnell mit wenigen Truppen anzugreifen oder langsam mit massierten Einheiten. Wenn man in Kampfhandlungen verwickelt ist, muss man zwingend mit raschen Spielzügen reagieren. Vom strategischen und taktischen Standpunkt betrachtet, ist eine Partei in der Verteidigung sicher am stärksten. Aber nur die Offensive oder die Gegenoffensive verspricht einem Schlachtplan den Erfolg. Niemals darf eine Defensive statisch bleiben. Wenn sich eine Offensivsituation entwickelt, steuert auch die Verteidigung zwangsläufig auf einen Kulminationspunkt der Kampfhandlung zu.¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸⁸ Vgl. Bracken, Len. *Guy Debord: Revolutionary: "Appendix: The Game of War"* S. 246.

Die Kombinationsmöglichkeiten sind beschränkt durch die Knappheit effektiver Kampfverbände, sowie durch den Mangel an Zeit, dieses oder jenes Manöver komplett auszuführen. Wenn Debord auch die Nützlichkeit von Ausfallmanövern nicht leugnet, so hält er doch die Konzentration der Streitkräfte für notwendig um seine im Kriegsplan definierten Ziele zu erreichen. Die Niederlage eines Feindes in einer großen Schlacht erscheint als der direkteste Weg zum Triumph im Gesamtzusammenhang einer Kampagne. Sie kann sich zur Niederlage der gesamten betroffenen Armee ausweiten.

Das Reglement des *Kriegspiel* beinhaltet zur besseren Anschaulichkeit einen Erfahrungsbericht seines Erfinders, der sich an den empirischen Erkenntnissen von Clausewitz über die Komplexität kriegischer Handlungen anlehnt. Sinnbildhaft handelt Debord mit diesem Abschnitt des Regelwerks über die Strategie, die der Realität seines Kampfes gegen das Spektakel zugrunde liegt. Im *Kriegspiel* gibt es zahlreiche schlechte Stellungen und Spielzüge. Aber keines der besten denkbaren Manöver, über die ein Spieler entscheiden kann, zeitigt mit Sicherheit einen siebringenden Effekt. Erst durch die Reaktion des Gegners erhält ein Spielzug seine Wertigkeit. Immer bleibt auf beiden Seiten ein unwägbarer Rest an Unaufmerksamkeit, der den Verlauf des Spiels mitbestimmt. Auch die besten Kalküle einer Partei hängen stark von den spontanen Veränderungen des Spielverlaufs ab, von der unvorhersehbaren Kette der Entgegnungen des Feindes. Die permanente Interaktion der taktischen Züge beider Lager bringt Überraschungen und Wendungen des Spielverlaufs mit sich. Es geht bei diesem Spiel um das Prinzip der Mobilität. Immer ist der Krieg an die Bewegungen der aktiven Truppen gebunden, wenn die Verbände auch manchmal wie auf einer statischen Front eingefroren wirken. Der Normalverlauf des Spiels besteht in einer Serie von taktischen Manövern und Kämpfen, die zu einer großen Schlacht führen. Dieser Kampfhandlung folgen wieder neue Manöver. Bei gleichwertigen Gegnern - und solche hat Debord im Blick wenn er über seinen Widerstand gegen das Spektakel spricht - gilt, dass jener Spieler, der auf einen Schlag alle seine Ziele erreichen will, Gefahr läuft, alles zu verlieren.¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸⁹ Vgl. Bracken: "Appendix": 247.



88 Partie nach 55 Zügen. Der Sieg des Nordens steht fest.

Im letzten Paragraph seiner Regeln erinnert Debord daran, dass sein Spiel, welches er als symbolische Zusammenfassung einer generalistischen Kriegstheorie versteht, einigen prinzipiellen Beschränkungen unterliegt, die verhindern, dass man es mit der Realität verwechselt. Das Spiel lässt historische Entwicklungen, wie beispielsweise die Fortschritte in der Waffentechnik, außer Acht. Klimatische Bedingungen, der Wechsel von Tag und Nacht sowie die Moral einer kämpfenden Truppe, die in der Realität stets zu den wichtigsten Aspekten im Krieg zählt, können auf einem gerasterten Spielfeld nicht dargestellt werden. Das Spiel ist weit davon entfernt, eine perfekte Simulation des Krieges sein zu wollen, da auf dem offenen Spielbrett die Positionen und Truppenstärken einer Armee jederzeit für den Gegner einsichtig sind. Der Spieler unterliegt auch keiner Täuschung über die Stoßkraft der eigenen Einheiten, welche im Krieg oft eine gefährliche psychologische Fehlerquelle darstellt. Zieht man diese einschränkenden Momente in Betracht, so Debord, reproduziere sein Spiel immerhin die Gesamtheit der Faktoren, die mit dem Krieg in Verbindung stehen, insofern es die Dialektik eines jeden Konflikts darstelle.¹⁰⁹⁰

In seinen erst posthum veröffentlichten Notizen hat Debord die Unterschiede seines Spiels zum Schach hervorgehoben. Eigentlich sei ihm mit seinem Spiel daran gelegen gewesen, den

¹⁰⁹⁰ Vgl. Debord; Becker-Ho. *Le Jeu de la Guerre*: 151.

„heftigen Kampf“ der Kontrahenten beim Pokerspiel nachzuahmen.¹⁰⁹¹ Im Zentrum des Pokerspiels steht der Bluff, welcher das Spiel tatsächlich aber nur als „Schatten eines Abwesenden“ beherrsche.¹⁰⁹² Im Spiel muss man sich von seinen eigenen Karten, das heisst von den realen Kräften leiten lassen, „über die man tatsächlich verfügt“. Für alle Kontrahenten gilt, dass man die Reaktionen des Gegners immer unter Beobachtung halten muss, ob diese nun bluffen oder nicht. Generell gilt: „Mit mittelmäßigen Kräften kann man nicht aufs Ganze gehen. Man muss den *Kairos* der eigenen Kräfte im rechten Augenblick voll auszuschöpfen wissen.“¹⁰⁹³ Das Geheimnis eines guten Spielers besteht darin, im „richtigen Augenblick viel auf einmal zu gewinnen“.¹⁰⁹⁴

3. Im Bann des Palindroms *in girum imus nocte et consumimur igni*

In seinem streckenweise recht zähen Verlauf stellt das *Kriegspiel* den Ablauf realer Ereignisse in einem Konflikt von weitreichender Bedeutung und langer Dauer dar, in dem spontane Revolten und unüberlegte Scharmützel kaum jemals entscheidende oder umwälzende Ergebnisse erzwingen konnten. Was zählt ist die Gesamtstrategie, unter deren Dach antizipierend aufeinander abgestimmte Handlungen ihre Wirkung zu entfalten vermögen. In den taktischen Zügen auf dem Spielbrett konzentrieren sich symbolisch die Manöver des Kampfes von Debord, die er in der Öffentlichkeit, dem Metatheater seiner Operationen, vollzieht.

Fotografische Übersichtsaufnahmen des *Kriegspiel*, wie sie wiederholt in Debords nächstem Film *in girum imus nocte et consumimur igni* (kurz: *in girum imus nocte*) von 1978 einmontiert sind, evozieren die Vorstellung weichenstellender Spielsituationen, die mit den historischen Sternstunden der Kriegskunst und den Taten Debords, wozu wiederum auch seine Schriften und Filme zählen, in Wechselbeziehungen stehen. Militärische Formationen, welche der leidenschaftliche Spieler Debord auf dem Brett des *Kriegspiel* in Stellung bringt, handeln sowohl über die imaginäre Karte seines Begehrens als auch über die historische Karte seiner stattgefundenen Interventionen in die Verläufe der jüngeren Geschichte. Mit den erwogenen Optionen und diversen Spielzügen lassen sich politische- und Eingriffe ästhetischer Natur assoziieren, die wiederum seine Taten mythisieren und einen in den Augen der Gesellschaft zweifelhaften Ruhm begründen sollen.

¹⁰⁹¹ Vgl. den Part „Wiederaufgefundene Dokumente“ In: Becker-Ho, Alice; Debord, Guy. *Kriegsspiel*. Berlin. Merve Verlag, 2016: 166.

¹⁰⁹² Vgl. Becker-Ho; Debord. *Kriegsspiel*. Darin: „Notizen zum Poker“ aus Debords Nachlass: 170 – 171.

¹⁰⁹³ „Notizen zum Poker“: 170.

¹⁰⁹⁴ „Notizen zum Poker“: 170.

Der wichtigste, aber nicht zu beeinflussende Faktor der miteinander verwobenen fiktionalen und realen Spiele ist die Zeit. Das Drängen der Zeit angesichts der Vergänglichkeit des eigenen Lebens (wie in Shakespeare-Dramen), aber auch der politisch-historischen Gemengelage macht Debord im Leitmotiv der Passage eines Bootes durch das Netz der Kanäle Venedigs bis hinaus aufs offene Wasser der Lagune¹⁰⁹⁵ zum beherrschenden Thema seines letzten Kinofilms.



89 Das offene Wasser der Lagune ist bald erreicht.

Als erklärter Abschluss des cineastischen Werks, der alles andere als zufällig mit dem zehnten Jahrestag des Mai 68 zusammenfällt, handelt dieser Film mit dem bedeutungsschwangeren lateinischen Palindrom im Titel, von der Aufzehrung widerständiger Existenz in den Kämpfen und Wirren der Epoche. Den Hintergrund dieser autobiographischen Narration bildet eine unabgeschlossene mythische Erzählung im Zyklus ihrer Erinnerung und Vergegenwärtigung. Dies ist abermals die Große Erzählung von der Revolution – im westlichen säkularisierten Kulturkreis bislang immer noch die zweitgrößte Geschichte aller Zeiten.

¹⁰⁹⁵ Die Kamerafahrt durch die Kanäle Venedigs beginnt an der Isola della Giudecca und setzt sich leitmotivisch bis zum Ende des Films fort, da erneut offenes Wasser erreicht wird. Symbolisch für die erzwungenen Phasen der Untätigkeit in den 70er Jahren mag eine lange Sequenz des Films stehen, in der die Bootsahrt an einer geschlossenen Mauer vorbeigeht, die keinerlei Durchgang anbietet. Das Vergehen von Zeit ohne eine Möglichkeit zum Eingriff in die Geschichte wird mit dieser Kamerafahrt besonders eindrücklich vor Augen geführt. Vgl. Debord. *In girum imus nocte*. Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 1985: 27 - 103.

Wie Debord in einer handschriftlichen Skizze zur Filmidee schreibt, ist das Thema von *in girum imus nocte* auf der Metapher des Wassers aufgebaut. Das Wasser, zentrales Motiv der Kamerafahrt durch die Kanäle Venedigs und einigen von Debord zitierten poetischen Texten, steht symbolisch für die Vergänglichkeit, den langsamen aber beständigen Fluss der Zeit. Ein zweites, gegensätzliches Element der Grundidee stellt das Feuer dar. Versinnbildlicht ist darin der Glanz des revolutionären Augenblicks, die Jugend, die Liebe, der Kampf, die unvollendeten Unternehmungen und das in der Dunkelheit aufblitzende Verlangen, aber auch die verzehrende Kraft.¹⁰⁹⁶

1978 veröffentlichte *Champ Libre* das Skript von *in girum imus nocte* zunächst in Buchform. Erst 1981 wurde der fertige Film in wenigen ausgesuchten Kinos in Paris vorgeführt. Erneut reagierte Debord, wie zuvor bereits mit *Réfutation*, in einem weiteren Akt der Widerlegung auf die Kritiken in der französischen Presse. 1982 stellte er die Rezensionen des Films, geordnet in der chronologischen Reihenfolge ihrer Veröffentlichung, zu einem dünnen Textband zusammen. *Ordures et décombres déballés à la sortie du film "In girum imus nocte et consumimur igni"* - was soviel bedeutet wie 'Müll und Schutt abgeladen anlässlich der Uraufführung des Films *In girum imus nocte et consumimur igni*'¹⁰⁹⁷ - stellt sich in die Tradition seiner brüskten Zurückweisung aller Meinungen und Urteile, die andere über sein Werk abgeben. Das Muster bleibt hierbei so unverändert wie die grundsätzliche Aussage Debords. Wiederholen heißt auch insistieren.

Entsprechend setzt der Film mit der provokanten Ankündigung Debords ein, keinerlei Zugeständnisse an sein Publikum machen zu wollen. Dieser Affront wird mit einer minutenlangen Standbildaufnahme eines wie hypnotisiert, in gespannter Erwartung vor sich hinstarrenden Kinopublikums belegt, das in der Gegentotalen, das heißt aus der spiegelbildlichen Perspektive der Leinwand, fotografiert ist. Im distanzierten Stil eines Verhaltensforschers, der es schon seit langem mit der Beobachtung einer minder-intelligenten, geringfügig-vitalen und leicht manipulierbaren Spezies zu tun hat, qualifiziert Debord dasselbe als unmündige Zuschauermenge (ab). Auf einer erkenntnistheoretischen Ebene kann dieses Standbild als zeitgemäße Adaption des 'Höhlengleichnisses' aus Platons Hauptwerk *Politeia* dechiffriert werden. In den Bildern auf der Leinwand sehen die im Kinosaal versammelten Zuschauer, die aufgrund einer unsichtbaren Fessel nicht instande sind ihre Köpfe von der dargebotenen Inszenierung zu wenden, nur flackernde Schatten, Projektionen der Realität.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Debord. "The Themes of *In girum*". In: Knabb (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works*: 223 - 224.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 311. Es handelt sich bei dem Titel um die Entwendung der Aufschrift eines Straßenschildes, das auf Müll und Schutt hinweist. Das Schild war von einem Fenster aus Debords Wohnung in Arles zu sehen.

Warenwerte, an deren Wirklichkeit sie unverbrüchlich glauben. Sie kennen keine Welt außerhalb dieser abgedunkelten Höhle, in der sie zu 'leben' behaupten. Ausnahmslos wirken die bleichen angeblitzten Gesichter der skulptural erstarrten Kinobesucher wie im Vorführsaal versetzt aufgehängte Totenmasken. Fast alles Lebendige menschlichen Ausdrucks ist aus ihnen gewichen, als wären sie nach ihrem Ableben nochmals für einen gesellschaftlichen Anlass präpariert- und mit zeitgemäßen Frisuren und modischen Klamotten ausstaffiert worden.



90 Kinopublikum in *in girum imus nocte*.

Gleich zu Beginn des Films nimmt Debord die Rolle des Philosophen ein, der mit seinem desillusionierenden Gleichnis, das mit dem Anspruch einer kaum zu widerlegenden Wahrheit auftritt, seine irreführten Zeitgenossen dazu anleiten will, sich des Realitätsmangels bewusst zu werden, der ihr gesamtes Dasein bestimmt. Der Angriff auf das Publikum hat immer den Zweck, anhand der Geschichte, die sein jeweiliger Film erzählt, im Prozess der Selbst- und Weiterkenntnis den Widerspruchsgeist zu fördern.¹⁰⁹⁸ Die im Höhlengleichnis angelegte Kritik an den Bildern ist für Debord schlüssig und gerät in seiner Adaption zur Anerkennung der grösstmöglichen Wirkmacht der Bilder im allumfassenden Spektakel.¹⁰⁹⁹

Unerbittlich fährt der kategorische Kommentar Debords mit einer Charakterisierung des passiven Filmpublikums, das für ihn eine Schwundstufe des menschlichen Lebens darstellt,

¹⁰⁹⁸ In dieser Hinsicht macht sich Debord den Stil des platonischen Dialogs zunutze, der die dialektische Gesprächskunst seines Lehrers Sokrates vorführt. Wenn kein Widerspruch sich gegen die Provokation Debords erhebt, so bedeutet dieser Umstand, dass die Menschen kaum mehr in der Lage sind Widersprüche zu formulieren. Kennt man kein Außerhalb der Situation, in welcher man sich permanent befindet, so bezichtigt man jede alternative Position zwangsläufig der Lüge.

¹⁰⁹⁹ Einen grundlegenden Anteil an diesem Argument verdanke ich Horst Bredekamp, welcher „Platons Begründung des Bildaktes“ abhandelt. Vgl. hierzu Bredekamp, Horst. *Der Bildakt*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2015: 44 – 50. Platon habe Bilder geächtet, in denen er eine Bedrohung der Gemeinschaft sah. Diejenigen Bilder, welche er als „Zivilisierungsfaktor“ anerkannte, habe er begrüßt. „Platon bleibt ein Antipode, aber gerade als Feind zeigt er die eigene Frage so deutlich wie kaum ein Freund.“ Bredekamp. Ebenda: 50.

fort. Aufgrund des nüchternen Vortragsstils wirken seine Ausführungen als beruhten sie auf der Grundlage aktueller statistischer Erhebungen zur Publikumsstruktur des Kinos, welche Rückschlüsse auf die Funktion des Films in einer zunehmend gleichgerichteten Gesellschaft zulassen. Gegenwärtig setze sich die Zuschauermenge nur noch aus einer gesellschaftlichen Schicht zusammen, die allerdings sehr breit geworden ist, so Debord. Unterschiedslos gehören ihr die Vertreter der Verwaltung, Kontrolle, Wartung, Forschung, Lehre, Meinungsbildung, Unterhaltung und der Pseudokritik an. Allesamt sind diese Existenzen Lohnabhängige, die sich für Eigentümer halten. Sie sammeln in sich das Elend und die Demütigungen aller Ausbeutungssysteme der Vergangenheit an. Das einzige, was das neue Proletariat aus dieser Geschichte nicht kennt, so weit geht die vernichtende Wertung Debords, der in diesen Schlag die ganze Wucht der versammelten Topoi seiner Gesellschafts- und Spektakelkritik hineinlegt, ist die Revolte.¹¹⁰⁰

Die elenden Daseinsbedingungen eines äußerlich komfortablen Lebens führen zur geistigen Degeneration dieser Leute. Man redet mit ihnen wie mit braven aber blöden Kindern, denen ein väterlich-herablassendes Spezialistentum erdachte Weisheiten vorfaselt, die sie wahllos für richtig und gut halten. Die Zuschauer, wiewohl geeint durch ihre ‚traurigen‘ Lebensumstände, sind entzweit durch den Verlust einer diesen Tatsachen angemessenen Sprache. So einfach, wie es Debord noch in *Hurlements en faveur de Sade* forderte, lässt sich ein Vierteljahrhundert später schon nicht mehr zur Diskussion übergehen. Der Status der Zuschauer wird mit dem von Leibeigenen verglichen, die verdammt sind, in einer hermetisch geschlossenen Sphäre zu leben: dem immer gleichen Kreislauf ewig einander ähnelnder Wohnungen, Büros, Autobahnen, Flughäfen und Ferienorte. Unter diesen Bedingungen kommen sie mit nichts in Kontakt, was keine Warenform angenommen hat.¹¹⁰¹ Auf der visuellen Ebene wird der polemische Kommentar mit klischeehaften Images der Werbeindustrie bebildert, die einen armseligen Pseudowohlstand als begehrenswert suggerieren. Erneut entwindet Debord den verwendeten Konsumgüterkampagnen jene lockeren und freien Verhaltensstile, welche die Werbeindustrie auch den Aktivisten und zahlreichen Sympathisanten des Mai 68 abgekupfert hatte, um dieselben als Konsumenten zu umgarnen.¹¹⁰² Der Monolog, den die Ordnung des Spektakels

¹¹⁰⁰ Vgl. Debord. *In girum*: 9.

¹¹⁰¹ Vgl. Debord. *In girum*: 14.

¹¹⁰² In der Ausstellung *The Most Dangerous Game* im HKW 2018 wird der situationistische Begriff ‚Rekuperation‘ durch eine knallbunte Bilderwand sinnfällig gemacht, die mit Seiten aus einem Modekatalog gepflastert ist. Werbetexte, Kleidungsstil und Gesten der Modelle adaptieren dabei die Slogans und Bilder der kürzlich stattgefundenen internationalen Revolten. Die gegenüberliegende Ausstellungswand zeigte schwarz-weiße Dokumente staatlicher Überwachung der Straßenkämpfe und Besetzungen im Zentrum von Paris, sowie die Resonanz der Presse auf die Flucht de Gaulles, sowie die Wiederherstellung des gesellschaftlichen Status quo in darauffolgenden pro-gaullistischen Massendemonstrationen.

über sich selbst hält, korreliert der sich zur Unanfechtbarkeit aufwerfenden Form an diesem Ort betriebener soziologisch-historischer Analyse. Debord identifiziert sich nur mit sich selbst und macht Filme, welche die Zuschauer förmlich zwingen, sich in der umschriebenen Situation wiederzuerkennen. In fast unerträglich langen Einstellungen seziert der Kamerablick die von glücklichen Konsumenten 'belebten' Reklamefotos zeitgenössischer Wohn- und Konsumumgebungen, in denen so jede simulierte Geste und jedes Detail verdächtig erscheint, ein Zeichen der vom Kommentator diagnostizierten komfortabel verbrämten Armut zu sein.¹¹⁰³

Eine der Sequenzen gipfelt in der Aussage, dass der Status dieser Menschen unbestreitbar moderne Züge trägt. Der Scheincharakter ihres bequemen, von kostspieligen Gütern umstellten Alltagslebens lässt zum ersten Mal in der Geschichte Arme glauben, Teil einer wirtschaftlichen Elite zu sein. Derart schlecht habe nie zuvor ein tyrannisches System seine Hofnarren, seine Parteigänger und Experten behandelt.¹¹⁰⁴

Das Kinopublikum, welches mit der willfährigen Klientel des Spektakels gleichzusetzen ist, sträubt sich erst dann gegen eine Veränderung, so will Debord beobachtet haben, wenn es sich um den Film handelt, den es gewohnt ist zu sehen. Debord sieht sich in der Rolle des Einzigen, der es seit Langem in diesem Punkt beleidigt hat.¹¹⁰⁵ Ohne jede Ausnahme ist der gewohnte Film eine unsinnige Nachahmung eines unsinnigen Lebens. Geschickt darin, die Langeweile eine Stunde lang mit dem Widerschein derselben Langeweile zu vertreiben.¹¹⁰⁶ Das Publikum nehme seine Bilder widerspruchsfrei an. Dieser Kinderrespekt vor Bildern passe gut zu einem Pöbel, der immer enthusiastisch und immer enttäuscht, ohne jeden Geschmack ist und in nichts eine gute Erfahrung gemacht habe. Es liegt in der Verantwortung der Gesellschaft und nicht der Technik, dass sich der Film so entwickelt hat. Dieser Geschichte des Mediums, aus dem

¹¹⁰³ Ein Reklamefoto zeigt die modern möblierte Wohnung einer jungen Angestelltenfamilie. Die Eltern haben es sich auf der ausladenden Sitzlandschaft des Wohnzimmers bequem gemacht. Im Hintergrund toben ihre drei Kinder ausgelassen auf der Polstergarnitur. Die Kamera zeigt zuerst eine Totalansicht der Wohnung. Danach fokussiert sie in Nahaufnahmen auf die zufrieden lachenden Gesichter der Eltern sowie die spielenden Kinder. Der Blick der Kamera heftet sich für eine Weile an die nur wenigen Bücher, die im Wohnzimmerregal stehen und so vom Verlust der diesen Tatsachen eigentlich angemessenen Sprache zeugen mögen.

¹¹⁰⁴ Vgl. Debord. *In girum*: 18 - 19.

¹¹⁰⁵ Vgl. Debord. *In girum*: 21.

¹¹⁰⁶ Die Formulierung zeigt, wie sehr sich Debords Kritik auf der Höhe der ästhetischen und soziologischen Theorie des Films seiner Zeit bewegt. Der Idealfall einer Filmwirkung bestand in der Anerkennung eines Films durch die größtmögliche Zahl von Konsumenten; dem sogenannten *universal appeal*. Durch eine flächendeckende Vereinheitlichung der Geschmacksrichtungen wurde die standardisierte Gestaltung von Filmen erleichtert. Sowohl das Starwesen, als auch die Beschränkung in der Stoffwahl und des Aufbaus von Spielfilmen nach lediglich variierten Schemata resultierten daraus und bildeten in Folge lange Zeit fast unaufbrechliche Konstanten. Adorno beispielsweise forderte 1967 vom emanzipierten Film, dass er diese seine apriorische Kollektivität dem unbewussten und irrationalen Wirkunzusammenhang entreiße und in den Dienst einer aufklärenden Intention stelle. Vgl. dazu u.a. die von Dieter Prokop zusammengestellten filmtheoretischen Texte und Zeitschriftenartikel, welche den Bogen von Eisenstein bis Peter Weibel und Hans C. Blumenberg spannen. In: Prokop, Dieter (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik, Soziologie, Politik*. München. Carl Hanser Verlag, 1971. Spezifisch zu Adorno: 117 – 118.

sich in enger Abhängigkeit von seinem ökonomischen Verwertungspotenzial ein Instrument der Massenhypnose und der subtilen Steuerung von Werten und Verhaltensmustern entwickelt hat, hält Debord den Spiegel vor. Der Film hätte auch eine historische Untersuchung, eine Theorie, ein Essay oder Memoiren sein können. "Er hätte auch der Film sein können, den ich gerade mache"¹¹⁰⁷, wie sich Debord in einer Evokation der *Poésies* von Isidore Ducasse, in Anbetracht der vergebenen Chancen der Filmkunst konjunktivisch manifestiert, indem er auf jene Leistungen der Dichtkunst verweist, die seiner Ästhetik der Zweckentfremdung den Weg geebnet hatten.¹¹⁰⁸

Infolge dieser Klarstellung, die durch eine dramatische Pause pointiert wird, spricht der Kommentator im Fluss des monotonen, wie aus der Ferne einer anderen Zeit kommenden Diskurses¹¹⁰⁹, als Bestandteil seines Films über die Machart desselben. Er sage lediglich Wahrheiten zu Bildern, die er ausnahmslos für falsch oder nichtssagend hält. Die beliebigen und vergänglichen Bilderfetzen, aus denen sich sein eigener Film zusammensetzt, straft er mit Verachtung.

Nichts will ich aus der Sprache dieser verfallenen Kunst bewahren; höchstens vielleicht die Gegentotalität der einzigen Welt, die sie betrachtet hat und eine Kamerafahrt über die flüchtigen Ideen einer Zeit.¹¹¹⁰

Der Auteur sieht sich und seine wahren Verdienste jenseits dessen, was die Filmkunst vermag. Den allgemeinen Hass seiner Zeit auf sich gezogen zu haben, sei der Lohn seiner vergangenen und gegenwärtigen Herausforderungen auf einem Gebiet, das er mit der ikonoklastischen Geste von *Hurlements en faveur de Sade* zu diskreditieren angetreten war. So sei es nun keine geringe Befriedigung für ihn, ein Werk vorzustellen, das über jede Kritik erhaben ist.¹¹¹¹ Debord dekretiert, dass es ihm am Beispiel des Films um ein anderes Projekt als den Film geht.

In der genuin filmischen Erzähltechnik der Rückblende, dem prägnanten Stilmittel des Film Noir, das Debord so häufig belieh, beginnt der Autor den Monolog über seine Leidenschaften und sein Lebenswerk mit dem Eingeständnis, dass er es von Anfang an für gut befunden habe, sich dem Sturz der Gesellschaft zu widmen und auch entsprechend gehandelt habe. Nun nutze er den Film, um die nichtigen Abenteuer, die dieser gemeinhin erzählt, durch die Untersuchung

¹¹⁰⁷ Debord. *In girum*: 26.

¹¹⁰⁸ Vgl. Debord. *In girum*. Paris. Gallimard: 22. Vgl. auch die Einleitung, sowie das entsprechende Kapitel dieser Arbeit zur "Zweckentfremdung".

¹¹⁰⁹ Vgl. Debord. "Instructions to the *In girum* Sound Engineer". In: Knabb (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works*: 224.

¹¹¹⁰ Debord. *In girum*: 27.

¹¹¹¹ Vgl. Debord. *In girum*: 28.

eines wichtigen Themas zu ersetzen: "nämlich meiner selbst."¹¹¹² Ganz der Hegelsche Held, wie ihn der Philosoph Josef Früchtl in *Das unverschämte Ich* umkreist, diesen durch die Filmgeschichte begleitet und klassifiziert. Es gibt also zum einen den Protagonisten der dokumentarisch aufgemachten Spielfilmhandlung, der in seinen Maskeraden auftritt. Zum anderen vollzieht man simultan nach, was der Auteur und Stratege im gesellschaftlichen Umfeld treibt und hintertreibt. Man schaut den Film Debords im Bewusstsein an, dass Debord seine Rolle(n) ist. In einer der folgenden längeren Spielfilmsequenzen nimmt Debord, der zum Zweck der Selbstreflexion und Multiplikation in die Rolle des "Zorro" geschlüpft ist, auf Wunsch eines sterbenden Intellektuellen seine Augenbinde ab. Dieser ältere Mann repräsentiert in gewisser Weise das im Verschwinden begriffene, noch halbwegs verständige Publikum. Mit der Zweckentfremdung der beliebten Serienfigur des verummten Freiheitskämpfers aus der Schwarzweiß-Ära des Kinos gibt sich Debord im Moment der freiwilligen Demaskierung als derjenige zu erkennen, der sich herausnimmt, diesmal einen wirklich schwer verständlichen Film zu machen.

In der Tat zielen dessen komplexe, mit zunehmender Spieldauer mit immer mehr poetischen Motiven durchsetzte Machart und sein beziehungsreicher Gehalt meilenweit an den gesteuerten Bedürfnissen sowie der erwartbar niedrigen Lesekompetenz und Aufmerksamkeitsspanne des meist durch Effekthascherei bei der Stange gehaltenen zeitgenössischen Publikums vorbei. Debord lüftet das Geheimnis seiner Strategie zu den Bildern seines selbst entworfenen *Kriegspiel*, über dessen Spielbrett mit den aufgestellten feindlichen Armeen die Kamera in langsamer Fahrt aus der Vogelperspektive streift. In Betrachtung seiner Vita muss es evident erscheinen, dass er selbst als Cineast nicht das machen kann, was man gemeinhin ein kinematographisches Œuvre nennt.¹¹¹³ Der Begriff des Filmemachers muss erweitert gedacht werden. Wie bereits vom ersten Kapitel dieser Studie her verhandelt wurde, versteht sich Debord als Designer, Autor und Regisseur einer Versuchsanordnung, in deren Zentrum ein letztes Individuum steht, das sich seiner übernommenen Verantwortung nicht entzieht. Wie beiläufig wischt er an dieser Stelle die unwahrste aller Legenden über seine Person vom Tisch. Sie besagt er sei eine Art Revolutionstheoretiker, ein Baumeister von Theorien, in die man, wie in ein schlüsselfertiges Haus, nur noch einzuziehen braucht.¹¹¹⁴

Aber Theorien sind nur dazu da, um im Krieg der Zeit zu fallen: Man muß mehr oder weniger starke Einheiten im richtigen Moment ins Gefecht werfen, und man kann, mit welchen Vorzügen oder Mängeln auch immer, gewiß nur die anwenden, die zur rechten Zeit auch da

¹¹¹² Debord. *In girum*: 32.

¹¹¹³ Vgl. Debord. *In girum*: 33.

¹¹¹⁴ Vgl. Debord. *In girum*: 33 - 34.

sind. So wie die Theorien ersetzt werden müssen, weil ihre entscheidenden Siege, mehr noch als ihre partiellen Niederlagen, ihren Verschleiß fördern, so ist auch keine lebendige Epoche Teil einer Theorie, sondern zunächst ein Spiel, ein Konflikt, eine Reise.¹¹¹⁵

Die Revolution ist mit dem Krieg vergleichbar. Sie ist für Debord, der an dieser Stelle den französischen Kriegstheoretiker Jomini, einen Zeitgenossen von Clausewitz zitiert, "eine etlichen allgemeinen Perspektiven unterworfenen Kunst und mehr noch als das: ein leidenschaftliches Drama"¹¹¹⁶. Im Stile des italienischen Renaissancepoeten Ariost kann Debord nur singen und erzählen von "Damen, Kavallieren, Waffen, Liebe, Unterhaltsamkeiten und waghalsigen Unternehmungen' einer einzigartigen Zeit".¹¹¹⁷ Im Ablauf einer unordentlichen Epoche, welcher Debord versucht durch seine formalen Bemühungen Sinn zu verleihen, tauchen vor dem Auge des Erzählers immer wieder die Wörter und Bilder auf, aus der sie für ihn bestand. Tage und Nächte, Städte und Lebende und hinter all dem, "ein unaufhörlicher Krieg"¹¹¹⁸; wie er in einer weiteren Entwendung orakelt, die dunkel an Tolstojs Roman *Krieg und Frieden* erinnert.

Mit dieser auf seine Person und den Krieg, in den sie verwickelt ist, gemünzten obskurantistischen Lobrede leitet Debord den wiederholten autobiographischen Abriss seiner Lebensgeschichte ein. Jene Bilanz, die der aktuelle Film zieht, schließt formal den Kreis der Prophezeiung von *Mémoires*, welche mit dem Anspruch endet die „schöne Sprache seiner Epoche“ gesprochen zu haben. Mit einem eingeblendeten Foto des 19jährigen Guy beschwört *in girum imus nocte* den Beginn der Legende, die überaus anspielungsreich in das Mythengeflecht einander ablösender konfliktreicher Zeitalter eingebettet ist. Ein alter Stadtplan von Paris, verschiedene „antike“ Luftaufnahmen der Metropole mit ihren Machtzentren und

¹¹¹⁵ Debord. *In girum*: 35.

¹¹¹⁶ Debord. *In girum*: 35.

¹¹¹⁷ Debord. *In girum*: 37. Es handelt sich dabei um eine Entwendung der einleitenden Verse aus Ariosts Stanzenepos *Orlando furioso* (entstanden zwischen 1516-1532). Vgl. Debord. *In girum*. Paris. Gallimard: 71. *Orlando furioso* gilt als eines der Hauptwerke der italienischen Renaissance-Poesie. Voller Ironie und in tragikomischen Zügen stellt es die Welt des untergehenden Rittertums dar. Jacob Burckhardt sieht das künstlerische Ziel des Ariost darin erreicht, dass sich das lebendige Geschehen durch das ganze große Gedicht hindurch entfaltet. Was Burckhardt dem Ariost als künstlerisches Motiv seines Heldenepos unterstellt, kann man in ganz ähnlicher Weise über den Film Debords sagen. Der strenge Zusammenhang der einzelnen Geschichten steht im Vordergrund der Ambition Debords, dem Ariost in dieser Hinsicht als Vorbild gedient haben mag. "Er muss verlorene und vergessene Fäden wieder anknüpfen dürfen, wo es ihm beliebt; seine Figuren müssen kommen und verschwinden, nicht weil ihr tieferes persönliches Wesen, sondern weil das Gedicht es so verlangt. Freilich innerhalb dieser scheinbar irrationellen, willkürlichen Kompositionsweise entwickelt er eine völlig gesetzmäßige Schönheit. Er verliert sich nie ins Beschreiben, sondern gibt immer nur soviel Szenerie und Personenschilderung, als mit dem Vorwärtstücken der Ereignisse harmonisch verschmolzen werden kann [...] er behauptet das majestätische Privilegium des wahren Epos, alles zu lebendigen Vorgängen zu gestalten. [...] Der wunderbare Strom seiner Ottaven trägt dieses alles in gleichmäßiger Bewegung vorwärts." Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. Stuttgart. Reclam Verlag, 1987 (erstmalig erschienen 1860): 357 – 358.

¹¹¹⁸ Debord. *In girum*: 37.

ihrem Gassengewirr, sowie Filmaufnahmen einer sich auf der Straße drängelnden Menschenmenge rufen wiederholt das verlorene Milieu seiner Jugendjahre ins Gedächtnis. Bei letztgenannten Bildern handelt es sich um eine Szenerie aus Marcel Carnés monumentalen Epos über die untergehende Epoche des Pariser Volkstheaters, *Les Enfants du Paradis* (deutsch: *Kinder des Olymp* von 1943 - 44). Ein vergnügungssüchtiges und geschäftstüchtiges buntes Völkchen drängelt sich auf dem "Boulevard du Crime", jener für den Film aufwändig nachgebauten Kulisse, deren Vorbild der Boulevard du Temple, ehemals die Heimat der Volkstheater von Paris - jener großen Spektakel des 19. Jahrhunderts - war. Mitte des 20. Jahrhunderts, knappe 100 Jahre nach der Umwandlung der Hauptstadt durch die demographische und städtebauliche Hygienekampagne des Präfekten Haussmann, welcher auch der Boulevard du Temple, übrigens ein Brennpunkt des Juni-Aufstands von 1848¹¹¹⁹, zum Opfer gefallen war, hat Debord in Paris gelebt. Jener Stadt, die damals noch so schön war, weil sie ihren Einwohnern die Bedingungen für eine intensive Lebensführung bot. Ein Kameraschwenk über historisches Filmmaterial nimmt die alten Markthallen näher ins Visier, die 1978 schon längst nicht mehr stehen. Jetzt, da von dieser Herrlichkeit nichts mehr übrig ist, gilt es Debord zu vermitteln, was den Reiz dieser trubeligen Stadt einst ausmachte. Die melancholische Grundstimmung eines Zitats des chinesischen Dichters Li Po (etwa 701 – 762), der als bedeutendster Lyriker der Tang-Dynastie gilt, verbindet die Trauer um den Verlust mit der durchaus nicht nur pessimistischen Einsicht, dass nichts von Dauer sein kann. Im Fluss der Zeit ändern sich die Verhältnisse. Der Wandel ist für Debord das bestimmende und zugleich tröstliche Element der Geschichte.

Hier war in alter Zeit der Wohnsitz des Königs von Wu. Auf seinen Ruinen gedeiht friedlich das Gras. -- Dort der unergründliche Palast der Tsin, prächtig einst und gefürchtet. -- All dies ist für immer dahin, alles vergeht gleichermaßen, die Ereignisse und die Menschen, -- wie die ewigen Wellen des Jangtsekiang, die sich im Meer verlieren.¹¹²⁰

Es kann Debord nicht um eine realistische Schilderung seiner Heimatstadt gehen. Im Zugriff auf die elegischen Worte Li Pos und die quirligen Bilder Carnés beschwört er das mythische Potenzial von Paris. Der Kommentar überhöht das Paris der Fünfziger Jahre mit seinen heruntergekommenen Vierteln, wie es Debord noch erlebt hatte, als niemals ruhenden Ort der Ausschweifung, dessen Einwohner noch nicht verjagt und versprengt waren. "Noch lebte dort

¹¹¹⁹ Derrida zitiert in *Marx' Gespenster* eine Passage aus Victor Hugos *Les Misérables*, welche den Doppelcharakter der Revolte von 1848 anhand der unterschiedlichen Stimmungen auf den Barrikaden beschreibt. "Die Barrikade Saint-Antoine war Tumult und Donner; die Barrikade du Temple war Schweigen." Derrida. *Marx' Gespenster*: 135.

¹¹²⁰ Debord. *In girum*: 39.

eine Bevölkerung, die zehnmal ihre Strassen verbarrikadiert und Könige zur Flucht getrieben hatte."¹¹²¹ Glorifiziert als Ort lebendiger Geschichte, figuriert das alte Paris als Antithese zum aktuellen erstarrten Zustand. Menschenleere Außenaufnahmen der monotonen Neubauprojekte der 60er und 70er Jahre zeigen die Hauptstadt als entvölkerte Kulisse mit polierter und abweisender Fassade. Damals, so Debord, hatten die modernen Sünden des Städtebaus noch keinen Einzug gehalten. Das Volk musste sich noch nicht mit Trugbildern zufriedengeben. Wie immer waren die Lügner an der Macht, doch hatte ihnen die ökonomische Entwicklung noch nicht die Mittel an die Hand gegeben, ihre Lügen so weit zu bekräftigen, wie es gegenwärtig der Fall ist.¹¹²²

Debord begnügt sich mit wenigen prägnanten Worten und Beispielen um zu verkünden, dass es einen Ort wie das Paris seiner Jugend nicht mehr gibt. In seiner Negation "Paris n'existe plus" klingt abermals die ästhetische Bemühung Baudelaires durch, aus den unvermeidlichen Destruktionen einer galoppierenden Modernisierung einen Begriff von Schönheit zu gewinnen, indem man den Schrecken zu Ende phantasiert. Die Architekturprojekte des neuen Paris sind zu einer realen Alpträumvision einer totalen und globalen Stadtlandschaft gesteigert, in welcher der Mensch nur noch in seiner zweiten Natur, nämlich als ökonomische Kennziffer existiert.

Die Zerstörung von Paris ist nur eine beispielhafte Veranschaulichung der tödlichen Krankheit, die momentan alle Großstädte dahinrafft und diese Krankheit selbst ist nur eines der zahlreichen Symptome des materiellen Niedergangs einer Gesellschaft.¹¹²³

Allerdings hatte Paris mehr zu verlieren als jede andere Stadt. Debord bezeichnet es als großes Glück in dieser Stadt jung gewesen zu sein, als sie zum letzten Mal in solch intensivem Glanz erstrahlte.

Seine Wandschrift *NE TRAVAILLEZ JAMAIS* (Abb. 91) und eine Comicsequenz des amerikanischen Illustrators Hal Foster, die den jungen Prinz Eisenherz in der "Höhle der Zeit" zeigt, illuminieren als Zeugen der eigenen glorreichen Vergangenheit die Leinwand und werfen ihr Licht zurück auf die Anfänge der selbstgeschmiedeten Legende von der lettristischen Suche. Homerische Tradition bewahrt sich am besten in gutgemachten Adaptionen der *Odyssee*.

¹¹²¹ Debord. *In girum*: 39.

¹¹²² Vgl. Debord. *In girum*: 41.

¹¹²³ Debord. *In girum*: 43.



91 Streik gegen die kommende Gesellschaft.

Die allgemeine Lage im Paris der frühen 50er Jahre umschreibt Debord so, dass eine schon schwankende Gesellschaft für einen Augenblick das Feld dem überlassen hat, was zumeist verdrängt wird und doch immer da war; der unbeugsamen Unterwelt. Leuten, die ernsthaft bereit waren Feuer an die Welt zu legen, um ihr mehr Strahlkraft zu verleihen. Infolge zitiert Debords Rückblick ausführlich seinen ersten Film, der bereits die Wissenschaft von den Situationen ankündigte und dessen finaler Satz, aufgewertet durch die berühmt-berüchtigte 24 Minuten dauernde Verdunkelung der Leinwand, von den unfertigen Abenteuern der 'verlorenen Kinder' handelt, die Debord mit der Unterwelt identifiziert. In der Rückschau stellt Debord alle seine Bemühungen unter das bildlose Banner seiner Anfänge. Bereits die ersten Manifeste waren in ihrer ikonoklastischen Qualität als eine Kriegserklärung an das passive Publikum gemeint, welchem das geduldige Hinnehmen aller Missstände zur *raison d'être* wurde. In Erinnerung an den lyrischen Affront der weißen und schwarzen Leinwand zeigen die Außenaufnahmen von *in girum imus nocte* dichten weißen Rauch, der aus einer modernen Industrieanlage quillt. Die Emissionen vernebeln schließlich fast die gesamte Bildfläche. So ist die Luftverpestung wenigstens dafür gut, die Geste der Verweigerung zu verbreiten. Während der Großteil der zeitgenössischen Künstler um Anerkennung buhlte, ging es den Lettristen darum, ihre Feindseligkeit zu proklamieren und sich abseits oder an den ausgefranst Rändern des Betriebs zu halten. Undurchsichtige Bilder erwiesen sich dafür als sehr brauchbar. Mit einem unscharfen und stark überbelichteten fotografischen Selbstporträt im Alter von 45 Jahren (Abb. 92) bekräftigt der Regisseur, seitdem, über all die vielen Jahre hinweg, der Gleiche geblieben zu sein.¹¹²⁴

¹¹²⁴ Vgl. Debord. *In girum*: 49.



92 Gespenstisches Porträt mit 45 Jahren.

An dieser Stelle nimmt Debord den Faden der autobiographischen Erzählung wieder auf. Luzider Rollenspieler, der er ist, schlüpft er nun in die Maske des "Lacenaire". Jenen mörderischen Verbrecher-Poeten des 19. Jahrhunderts, heimliche Hauptfigur seines Films *Kinder des Olymp*, lässt Carné großsprecherisch behaupten, in seinen Delikten keineswegs grausam zu sein, sondern konsequent logisch vorzugehen. Unbeirrt von den bigotten Moralvorstellungen seiner Epoche verkörpert Lacenaire ein unerschütterliches Selbstbewusstsein. Dem Gemeinwesen zu schaden wo er nur kann, verursacht ihm kein schlechtes Gewissen. Herkunftlos, wie er sich gibt, vermag er nur sich selbst die Treue zu halten. Er erklärt seine Verbrechen als kalkulierte Strategie eines Angriffs auf die Gesellschaft, die eine Figur wie ihn schließlich zu verantworten hat. Sie seien integraler Bestandteil seiner Kunst. Im Film Carnés, dem die Memoiren des historischen Lacenaire, die er noch vor seiner Hinrichtung im Gefängnis verfassen konnte, zum Vorbild gedient haben, beschreibt der Verurteilte den Verlauf des eigenen Lebens als unweigerlich vorgezeichnet. Lacenaire geht diesen Weg erhobenen Hauptes, bis sein Kopf in den Korb rollt.¹¹²⁵

Debord schlägt den zeitlichen Bogen vom Gewusel der Menge auf der von zahlreichen Spektakeln gesäumten Straße - dem Boulevard du Temple, der als "Boulevard du Crime" nurmehr Attrappe ist - zum Viertel Saint Germain de Près in den 50er Jahren. Die Filmkulisse, welche Carné während der traumatischen Besatzungszeit von Paris durch die Nationalsozialisten auf einem Gelände vor den Toren der Stadt aufwändig hatte nachbauen

¹¹²⁵ Vgl. *In girum*: 50. Die Biographie Lacenaires weist ihn als einen Nachfolger im Geiste des Marquis de Sade aus, womit der inhaltliche Bezug zwischen *Hurlements en faveur de Sade* und *in girum imus nocte* gestützt wird.

lassen, wird so zum Menetekel schleichenden Verlusts der oftmals gewaltsamen Authentizität der Straße und der öffentlichen Kommunikation.¹¹²⁶

In den Gassen von Saint Germain de Près, dort wo das Negative hofhielt¹¹²⁷, war die Existenz der jungen Menschen durch eine erstaunliche Untätigkeit gekennzeichnet, welche unter allen Verbrechen offensichtlich als das bedrohlichste empfunden wurde. Keiner der Gefährten Debords schien allerdings bereit gewesen zu sein, diese paar Tische und Straßen zu verlassen, wo man den Wendepunkt der Zeit entdeckt zu haben glaubte.¹¹²⁸ Unter Verachtung aller ideologischen Illusionen verkündeten diese Verstoßenen, die aus der Vergangenheit neben Lacenaire allenfalls noch Arthur Craven verehrten, das Ende der Kunst. Mitten in der Kathedrale verlauteten sie, dass Gott tot sei.¹¹²⁹ Die Zeit verbrannte an diesem Ort schneller als anderswo. Man spürte die Erde beben. Das adoleszente Dasein war von einer dunklen Melancholie umgeben. Die Protagonisten dieser legendären Jahre fühlten sich wie Figuren in einem Spiel, das der Himmel spielt. " '[...]Man amüsiert sich mit uns auf dem Schachbrett des Seins, - und dann kommen wir, einer nach dem anderen, in die Schachtel des Nichts zurück'. "¹¹³⁰ Erneut lässt Debord die alten Gefährten Revue passieren. Chtcheglov, Wolman und Éliane haben kurze Auftritte in seiner Hommage an diese nihilistische Phase. Die Einblendung eines Fotos, das während des Prozesses gegen die Baader-Meinhoff-Bande gemacht wurde, zeigt die RAF-Terroristen Andreas Baader und Gudrun Ensslin beim Austausch zärtlicher Gesten. Somit ist die Brücke zur traurigen Gegenwart eines in den ausgehenden 60ern hoffnungsvoll und zunächst weitgehend gewaltfrei begonnenen Kampfes gespannt. Im Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses Stuttgart-Stammheim in Einzelhaft verwahrt, beging das Paar 1977 Suizid, der seitdem in Deutschland in zyklischen Intervallen als Selbstmord durch die Gesellschaft re-inszeniert und diskutiert wird. In Erinnerung an seine *Mémoires* zitiert Debord Bossuets "Panegyrikus des Bernard de Clairveaux". Jene illustre Sentenz über die blühende Jugend, die nicht ewig währt, scheint nun durch den Verlauf der damals prognostizierten Ereignisse, als deren bildhafter 'Beweis' Debords Selbstporträt mit 45

¹¹²⁶ Mit den Baumaßnahmen Haussmanns, in deren Verlauf 1862 viele Theater und Cafés auf dem Boulevard in Schutt und Asche gelegt wurden, endete auch die Epoche des Pariser Volkstheaters, die ihren Standort über diese Linie einer Straße als langgestreckte Schaubude des öffentlichen Lebens geführt hatte. Unter der heutigen Place de la République liegt die Archäologie von rund zweihundert Jahren Pariser Geschichte vergraben. Die Bewegungen und der Lärm dieser Zeiten schwingen auch in dem artifiziellen Treiben von Carnés Film noch nach. Vgl. Schneider, Manfred. *Die Kinder des Olymp: Der Triumph der Schaulust*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 1985: 126 - 127.

¹¹²⁷ Vgl. *In girum*: 43. Laut Debords Schlüssel zu den zweckentfremdeten und zitierten Stellen eine Entwendung aus Shakespeares Drama *Henry IV*. Vgl. Debord. *In girum*. Gallimard: 72.

¹¹²⁸ Vgl. *In girum*: 52.

¹¹²⁹ Anspielung auf den lettristischen Urskandal, den „Überfall auf Notre-Dame“. Am besten nachzulesen im so betitelten Kapitel im Buch von Greil Marcus, welcher die sozialen und psychologischen Beweggründe der Protagonisten, insbesondere von Michel Mourre untersucht. *Lipstick Traces*: 289 ff..

¹¹³⁰ *In girum*: 57 - 58.

Jahren gelten darf, verifiziert. Die Wiederholung bekräftigt, dass die Lehre aus Bossuets Warnung keineswegs vergessen ist, der Kampf aber nicht mehr unter den gleichen Bedingungen wie damals geführt werden kann.

Nichts aber drückte diese ausweglose, ruhelose Gegenwart mehr aus als der alte Satz, der vollständig auf sich selbst zurückführt und der, Buchstabe für Buchstabe, wie ein Labyrinth gebaut ist, aus dem man nicht herausfindet, so daß er perfekt Form und Inhalt des Untergangs vereinigt: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt.¹¹³¹

Das lateinische Palindrom, welches dem römischen Bischof und panegyrischen Literaten Sidonius Apollinaris (432 - 480/90) zugeschrieben wird,¹¹³² suggeriert in seiner gedrechselten zirkulären Form, die ein dunkles Rätsel - nämlich die Frage nach dem ruhelos umherirrenden Menschenwesen und der *conditio humana* - stellt, einen inneren Widerstand gegen die zum Ausdruck gebrachte Einsicht in die Vergänglichkeit alles Seienden. In einer Parallele zu Debord, die es erfordert fast 1500 Jahre mit einem Denkschritt zu meistern, gelangte das literarische Werk des Sidonius ebenfalls in der Zurückgezogenheit der Auvergne zur Reife.¹¹³³ Sidonius, gewissermaßen ein letzter und somit heute für exemplarisch geltender Vertreter der spätantiken gallischen Bildungstradition¹¹³⁴, nach dessen Tod im 5. Jahrhundert n. Ch. die letzten Überreste der einstigen römischen Kolonisierung Galliens beseitigt wurden, verweigerte zu Lebzeiten den Anschluss an die neuen, von ihm für rückständig gehaltenen politischen und kulturellen Mächte Germaniens, welche den römischen Machtbereich usurpierten. Seine starre Position in Angelegenheiten eines politischen Ausgleichs machte ihn zu einem Repräsentanten für den Untergang Roms, dem aufgrund des schleichenden Verfalls der antiken Kultur nichts mehr entgegengesetzt werden konnte. Jedoch war diese vermeintliche politische Unbeweglichkeit auch Ausdruck eines integeren, seiner Weltanschauung und seinem kulturellen Erbe fest verbundenen Charakters. Der Umstand, dass Sidonius in seiner kirchlichen Funktion kraft seines Amtes große Teile der antiken Kultur für die Nachwelt bewahren konnte¹¹³⁵, macht auch ihn zu einer überzeitlichen Identifikationsfigur für Debord. Wichtiger noch wiegt allerdings die Vorbildfunktion des Literaten Sidonius. Die virtuose Beherrschung

¹¹³¹ *In girum*: 59.

¹¹³² Vgl. Hussey. *The Game of War*: 332.

¹¹³³ Im Alter von 45 Jahren begann Sidonius seine Briefe und Schriften für eine Veröffentlichung zu sammeln, sorgfältig durchzusehen und gegebenenfalls neu zu schreiben. Vgl. Stevens, C. E. *Sidonius Apollinaris and his age*. Oxford. At the Clarendon Press, 1933: vii.

¹¹³⁴ Vgl. Kaufmann, Frank Michael. *Studien zu Sidonius Apollinaris*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. Lang, 1995: 35.

¹¹³⁵ Frank Michael Kaufmann benennt in ihm einen einzigen Zeugen für viele Ereignisse in einer "dunklen" Zeit. Vgl. Kaufmann. Ebenda: 35.

der lateinischen Sprache ist Sidonius' Instrument einer nurmehr performativ erzeugten geschichtlichen Kontinuität. Literarische Kompetenz bestätigt in ihrer schwer zu quantifizierenden Wirkungsmacht, was de facto in Kulturen im Verschwinden begriffen ist. In der Aneignung eines formal perfekt gedrehten Satzes, der als Titel seines epischen letzten Films eine Art Emblem des Lebenswerks von Debord ist, wird das Palindrom zum sprachlichen Instrument der in ihm aufgehobenen Erinnerung an die rhetorische Wirkung eines epochalen Stils. Die symmetrische Figur gerät zum distinkten Ausweis der Bildung und der elaborierten Redekunst Debords in einer Zeit, die solche Qualitäten gefährlicherweise geringschätzt, solchen Willen gar nicht mehr zu würdigen versteht oder sogar zu eliminieren wünscht.¹¹³⁶

Wenn Debord resümiert, dass einen die Wärme und die Kälte der Jugendjahre in Paris nie mehr verlassen, so verdeutlicht er retrospektiv seinen ungebrochenen Mut und die Selbstverpflichtung, nach Möglichkeiten zu suchen, wie eine Zukunft zu leben ist, die sich eines solch schönen Beginns als würdig erweist. "Diese erste Erfahrung von Illegalität - man will sie immer wieder machen."¹¹³⁷

Recht unvermittelt wechselt Debord zur Terminologie militärischer Strategie. Visuell getragen durch Filmsequenzen aus Raoul Walshs Hollywood-Epos über die finale Schlacht des General Custer gegen eine Übermacht Indianer am Little Big Horn¹¹³⁸, die bedeutungsinvers zu interpretieren sind, schildert der Zeitzeuge Debord schwärmerisch, wie wunderbar es anzusehen ist, wenn ein Aufruhr erst ganz langsam beginnt um schließlich die ganze Welt zu erschüttern. Durch den Wechsel der Erzählperspektive in die erste Person Plural gewinnt die Handlung allmählich an Dynamik und historischer Authentizität. Die erste Phase des Konflikts, so spielt Debord auf die Vorgeschichte der S.I. an, zeigte noch alle Eigenschaften einer statischen Defensive.

Als wir unsere Verteidigung untergehen sahen [...] dachten einige von uns, daß wir zweifellos damit fortfahren mußten, uns die Perspektive des Angriffs zu eröffnen: [...] einen Ausfall machen, dann das Feld behaupten und uns ganz einfach damit befassen, diese feindselige Welt restlos zu zerstören, um sie letztendlich und wenn möglich auf anderen Grundlagen wieder aufzubauen.¹¹³⁹

¹¹³⁶ Sidonius war sich des geistigen Niedergangs seiner Zeit bewusst. In seiner Korrespondenz kritisierte er die fehlende Bildung seiner schlichten Zeitgenossen, die er so für den Untergang des römischen Weltreiches mitverantwortlich machte. Es ging ihm darum, den richtigen Gebrauch der lateinischen Sprache vor barbarischen Vulgarisierungen zu schützen. Sidonius bemühte sich noch in der Zeit der Auflösung des römischen Weltreichs um eine Konservierung des Erbes seiner Vorfahren. Vgl. Kaufmann. *Studien zu Sidonius Apollinaris*: 260 - 274.

¹¹³⁷ *In girum*: 63.

¹¹³⁸ Die abermalige Verwendung von Filmbildern aus *Sein letzter Befehl* lässt *in girum imus nocte* als Fortsetzung von *La société du spectacle* erscheinen.

¹¹³⁹ *In girum*: 65.

Wiederholt zitiert der Situationist hier Clausewitz, der einmal bemerkte, wer Genie habe, solle auch davon Gebrauch machen. Das entspräche ganz der Regel.¹¹⁴⁰ Im Kontext des Loblieds auf historische Größe, das er auf sich selbst angestimmt hat, vergisst Debord nicht abermals Ivan Chtcheglovs zu gedenken, der in einem Jahr die Forderungen für ein ganzes Jahrhundert entdeckt habe, indem er in die Tiefen und die Mysterien einer Stadt eingedrungen sei. Debord identifiziert seinen Gefährten aus vergangenen Tagen, der für sich selbst das Pseudonym Gilles Ivain wählte, mit der fiktiven Abenteuerfigur "Prinz Eisenherz". Auf dem Weg ein Mitglied der Tafelrunde von König Artus zu werden, machte der junge Prinz auf seiner Wanderschaft und während seiner Irrfahrten die wichtigen existenziellen Erfahrungen, die seine Anwartschaft auf Ritterwürde legitimierten. Dabei trifft er auf den Ritter Gawain, dem er das Leben rettet und der ihn zu seinem Knappen nimmt. In der Übertragung der Mythos-Adaption des Comics auf die adoleszenten Abenteuer im Nachkriegs-Paris, geht es darum die überraschenden Begegnungen, die bedeutsamen Hindernisse, den grandiosen Verrat und die gefährlichen Verzauberungen, denen sie auf ihrer Suche nach dem Heiligen Gral - der mit der Formel zum Sturz der Welt identifiziert wird - begegnen, mit der Anspielung auf das Ritterideal der Artus-Legende moralisch aufzuwerten. Enfants perdus und Children of the Revolution verstehen die Botschaft schneller als andere und verarbeiten sie unmittelbarer. Der Kommentar des Films handelt von den Umherschweifexperimenten und der Imagination einer neuen Stadt. Für diese Vision stehen die unheimlichen Schattenbilder in der Kulisse Wiens aus *Der dritte Mann* ebenso Pate wie König Artus Schloss Camelot, die zauberhaft verschneite Burg Neuschwanstein, als auch der Markusplatz in Venedig, vom Wasser aus gefilmt. Debord meint den Gegenstand der Suche damals flüchtig erblickt zu haben, erwies man sich doch von Anfang an als befähigt, das falsche Dasein im Licht des wahren Lebens zu erkennen und damit zum Träger einer seltsamen Verführungskraft zu avancieren.¹¹⁴¹

Infolge habe man dann einfach Öl hingbracht, wo bereits Feuer war.¹¹⁴² Sich insofern endgültig der Partei des Teufels verschrieben; der schlechten Seite, die Geschichte damit macht, dass sie jedes etablierte Behagen ruiniert.¹¹⁴³

¹¹⁴⁰ Debord erinnert mit dem Begriff "genie", der in der französischen Sprache auch die Bedeutung einer besonderen strategischen Begabung hat, auch an ein Flugblatt der L.I.. Dieses rief diejenigen Leser, welche von sich dachten über "Genie" oder eine "intelligence brillante" zu verfügen, auf, sich an die Lettristen zu wenden. Vgl. Debord. *Guy Debord präsentiert Potlatch*: 306.

¹¹⁴¹ Vgl. *In girum*: 69 - 70.

¹¹⁴² Vgl. *In girum*: 70.

¹¹⁴³ Vgl. *In girum*: 71.



93 Fürst der Finsternis beim Schach mit Dame.

Mit Bildern aus Carnés Film *Les visiteurs du soir* (1942), dessen unstet umherziehendes Musikantenpärchen eine Blaupause für die situationistische Unternehmung darstellt, bewirbt sich der Regisseur um den zweifelhaften Ruhm einer phantomhaften Legendenfigur, die als Gesandter des "Fürsten von der Spaltung"¹¹⁴⁴ direkt aus der Finsternis zu kommen scheint (Abb. 93). Mit dem Vorhaben von "Gilles" und "Dominique" mit ihrem Lied von den 'verlorenen Kindern' Verwirrung unter den Menschen ihrer Epoche zu stiften beginnt diesmal der Rückblick auf die Geschehnisse der Situationistischen Internationale.¹¹⁴⁵

Im Lauf der Jahre fanden sich Leute aus 20 Ländern zusammen, um in eine obskure Verschwörung einzutreten. Ausgerechnet mit einer Weitwinkelaufnahme von der achten und letzten Konferenz der S.I. in Venedig, welcher unmittelbar die Spaltung der Organisation folgen sollte, untermauert Debord, dass so das beste Programm entworfen wurde um das gesamte Leben mit Argwohn zu belegen. Klassen, Spezialisierungen, die Ware, der Städtebau, Ideologie und Staat, all jene heftig umkämpften Begriffe und Gebiete, die Eingang in den Diskurs der Situationisten gefunden hatten, taugten ihnen nur zum Wegwerfen. Die Vorkämpfer der S.I. haben überallhin die Ideen verbreitet, mit denen eine Klassengesellschaft nicht leben kann. Debord schließt an dieser Stelle den eigenen Film erneut mit der unterbrochenen Geschichte des revolutionären Films kurz, wenn er dekretiert, dass die Macht des richtigen Wortes zur richtigen Zeit die Wucht der Salve eines Panzerkreuzers hat.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁴ *In girum*: 73.

¹¹⁴⁵ Vgl. *In girum*: 73. In einem Kerker in Ketten gelegt, beginnt Gilles ein trauriges und rührend schönes Lied zu singen, welches dem unterdrückten Wunsch nach Freiheit und Liebe einen schmerzlichen, sehnsuchtsvollen Ausdruck verleiht. "Tristes enfants perdus/Nous errons dans la nuit/Où sont les fleurs de jour, les plaisirs d'amour, les lumières de la vie? [...] Le Diable nous emporte sournoisement avec lui [...] Loin de nos belles amies/Notre jeunesse est morte/Et nos amours aussi..."

¹¹⁴⁶ Die Schlachtschiffe der Filmsequenz erinnern an die "Potemkin", die in *La Société du Spectacle* zu sehen ist, aber auch an den Kreuzer "Aurora", der in *Oktober* auf der Newa vor den Toren von St. Petersburg auf seinen Einsatz wartet. Vgl. *In girum*: 76.

Paris war seinerzeit der Knotenpunkt all jener Umtriebe und Reisen, die man im Dienst der Revolution unternommen hat. Die gesamte Landschaft hatte sich allerdings zersetzt und das Projekt endete in Verfall und Auflösung. Paris wird nun von Debord besungen als der Ort des letzten offenen Kampfes, der stattgefunden hat. Anders als die Filmversion seines Theoriebuchs *GdS* zeigt *in girum imus nocte* keine Aufnahmen aus dem Mai 68. Die ikonographische Absenz des letzten Aufbruchs, den die Stadt in ihrer langen Geschichte erlebt hat, die symptomatische Leere der Straßen in den Luftaufnahmen von Debords letztem Film, mögen eine gewisse Resignation angesichts der unmittelbaren Folgenlosigkeit des mit so vielen Hoffnungen aufgenommenen Kampfes ausdrücken. Die folgende düstere Prognose mündet allerdings in die Einsicht taktischer Beweggründe.

Wir sollten sie bald verlassen, diese Stadt, die so frei für uns war, aber ganz und gar in die Hand unserer Feinde fallen wird [...] Wir werden es verlassen müssen, aber nicht ohne einmal versucht zu haben, uns seiner mit offener Gewalt zu bemächtigen; nach soviel anderen Dingen werden wir es schließlich verlassen müssen, um den Pfad zu folgen, den die Notwendigkeiten unseres seltsamen Krieges bestimmen, der uns schon so weit geführt hat.¹¹⁴⁷

Begleitet von erneuten Aufnahmen seines *Kriegspiel* und einem Kameraschwenk über eine alte Weltkarte sinniert Debord über die großen welthistorischen Konflikte, deren Erbe er gewagt hatte zur Mitte des Jahrhunderts anzutreten. Sein Film gerät zum Medium der Reflexion über die Rolle einer wahren Avantgarde, deren Aufgabe es ist, den Konflikt auf ein bislang verschontes Gebiet zu tragen. Immer, so der Kommentar, ist es ein schöner Augenblick, wenn ein Sturm gegen die Ordnung der Welt losbricht. Die leichte Kavalleriebrigade der britischen Armee im nach ihr betitelten Kriegsfilm von Michael Curtiz¹¹⁴⁸ formiert ihren entscheidenden Angriff gegen die Stellungen der verräterischen Allianz der Gegner im Krimkrieg. Für ihren Einsatz in *in girum imus nocte* entwendete dynamische Bilder der verlustreichen Reiterattacke steigern die Laudatio Debords auf ein ebenbürtiges Heldenstück in pathetischer Weise. Der Film nähert sich dem dramatischen Höhepunkt der von ihm nachgezeichneten Ereignisse. Eine Formation hat jene Linie überschritten, hinter der es keine Umkehr mehr gibt. Trotz der Opfer, die dieser Kampf forderte, ist die Gruppierung niemals von ihrer Linie abgewichen, bis sie direkt ins Herz der Destruktion vorgedrungen war.¹¹⁴⁹ Deutlich tritt hier, wie bereits zuvor in der Schlusssequenz von *La Société du Spectacle*, die wahre Bedeutung und der Horizont der Geschichte der S.I. im sich immer wieder neu formierenden Ansturm der legendären

¹¹⁴⁷ *In girum*: 77 - 78.

¹¹⁴⁸ Curtiz, Michael. *The Charge of the Light Brigade*. Warner Bros. Pictures, 1936.

¹¹⁴⁹ Vgl. *In girum*: 81.

Reiterbrigade zutage. Im Film von Curtiz ist die Truppe zuletzt fast vollständig aufgerieben. Sie hatte aber bei Balaklava mit ihrem überraschenden Ausfall zu einer Wende im Krimkrieg zielführend beigetragen. In der Spielfilmversion der Geschichte - und wohlgemerkt nur in dieser - vermochte die britische Armee infolge der Attacke der leichten Brigade ihr kurzzeitiges strategisches Übergewicht in einen leichten Sieg auf der ganzen Front umzumünzen.¹¹⁵⁰



94 Curtiz' Leichte Brigade bevor ihre Attacke dann richtig Fahrt aufnimmt.

Der Film Debords ist dazu da, das Ziel aller Unternehmungen präsent zu halten, das im Mai 68 nicht erreicht werden konnte und infolge aus den Augen und aus dem Sinn geriet. Angesichts des ausschlaggebenden und somit 'beweiskräftigen' Manövers in einem bis dahin zähen und verlustreichen Stellungskrieg bezieht Debord Position zu den Vorwürfen, die man gegen ihn erhoben habe, eine solch wunderbare Truppe wie die Internationale in einem sinnlosen Ansturm zugrunde gerichtet zu haben. Gerade das habe seiner Intention entsprochen. Offen wie selten zuvor begründet der Auteur sein Vorgehen aus den Notwendigkeiten, die die Zeit gebietet. Man muss sich mit den Mitteln in den Kampf werfen, über die man tatsächlich verfügt sobald man einen günstigen Moment gewahrt um loszuschlagen. Andernfalls geht man unter, ohne

¹¹⁵⁰ Der Spielfilm von Curtiz feiert den Angriff der leichten Brigade als ein militärisches Heldenstück, obwohl die Attacke der Kavallerie auf Befehlsverweigerung beruhte. Es ist historisch nicht belegt, dass der Angriff der leichten Brigade zu einer Wende im Krimkrieg geführt hat. Diese Interpretation entspringt der Phantasie der Drehbuchautoren, denen offensichtlich daran gelegen war, das unkonventionelle Handeln eines jungen Offiziers zur moralischen Opfertat aufzuwerten, die enorme Verluste in einem Stellungskrieg verhindert, indem sie auf eine schnelle Entscheidung dringt. Vgl. zu den Zusammenhängen des Angriffs der leichten Brigade David, Saul. *Die größten Fehlschläge der Militärgeschichte: von der Schlacht im Teutoburger Wald bis zur Operation Desert Storm*. München. Wilhelm Heyne Verlag, 2001: 23 - 35.

überhaupt etwas getan zu haben. "Vorteil" und "Gefährdung"¹¹⁵¹, sowie ein gewisses Maß an "Ungewißheit über die gegenseitige Lage"¹¹⁵² gehören nun mal im Krieg zu den wägbaren Risiken. Im Konfliktfall muss man sich, so lautet die Lehre aus dem *Kriegspiel*, daran gewöhnen, nach allgemeinen Wahrscheinlichkeiten zu handeln.

Möchte man für das Hauptereignis des Konflikts, in dem Debord die S.I. verortet hat, die Tatsache halten, dass eine dem Untergang geweihte Avantgarde in diesem Zusammenprall restlos verglühte, so findet Debord, dass sie genau dafür da war.

Avantgarden sind dies nur für eine kurze Zeit; und was ihnen bestenfalls passieren kann, ist, im vollen Sinne des Wortes, diese *ihre Zeit ausgefüllt* zu haben. Nach ihnen beginnen Kampfhandlungen auf weitläufigeren Feld.¹¹⁵³

Ein Projekt von historischer Bedeutung kann sich keine ewige Jugend bewahren.

Sobald der Rauch sich verzogen hat, erscheinen viele Dinge anders. Eine Epoche ist vorbei. Nun soll man nicht danach fragen, was unsere Waffen wert waren: Sie sind im Schlund des herrschenden Lügensystems steckengeblieben. Dahin ist seine Unschuldmiene.¹¹⁵⁴

Nach der Auflösung der S.I., die Debord hier signifikant eine "großartige Versprengung"¹¹⁵⁵ nennt, galt es sich vor den Gefährdungen einer allzu offenkundigen Berühmtheit in Sicherheit zu bringen. Die Gesellschaft unterzeichnet mit ihren Feinden einen Friedensvertrag zu ihren Konditionen, sobald sie ihnen einen Platz im Spektakel einräumt. Debord bezeichnet es als ebenso vulgär zu einer Autorität der Opposition gegen diese Gesellschaft zu werden, wie zu einer Autorität im Einverständnis mit dieser Gesellschaft. Nach eigenem Bekunden lag ihm daran zu zeigen, dass man auch nach einigen unbestreitbaren Erfolgen ebenso arm an Macht und Prestige bleiben kann wie zuvor.¹¹⁵⁶ Beweis seiner Konsequenz sei es, keine Pseudofortsetzung seiner Taten angestrebt und abgeliefert zu haben, welche die ursprüngliche Bilanz verfälscht hätte.¹¹⁵⁷ Zu den leitmotivisch eingesetzten Bildern des *Kriegspiel* in Aktion erläutert der Kommentar den Sinn der Fortführung der Strategie. Debord reflektiert die Reisen der Siebziger Jahre, die ihn unter anderem nach Florenz geführt haben, entlang seiner Einsicht, nur aus einer dunklen und ungreifbaren Existenz heraus wirksam in die Kämpfe eingreifen zu

¹¹⁵¹ Debord entlehnt diese Begriffe dem chinesischen Kriegstheoretiker Sun Tse, den er als Gewährsmann für seine Strategie anführt. Vgl. *In girum*: 83.

¹¹⁵² Aus einem Zitat von Clausewitz. Vgl. *In girum*: 83.

¹¹⁵³ *In girum*: 85.

¹¹⁵⁴ *In girum*: 87.

¹¹⁵⁵ *In girum*: 87.

¹¹⁵⁶ Vgl. *In girum*: 89 - 90.

¹¹⁵⁷ Vgl. *In girum*: 91.

können, welche die Epoche strukturieren. Wie so viele vor ihm wurde Debord aus Florenz und Italien verbannt. Man brachte ihn mit dem Terrorismus der Roten Brigaden in Verbindung um die Integrität seiner Person zu verleumden. Im Rahmen des Films gewinnt Debord seine Glaubwürdigkeit als Avantgardist zurück, indem er eine Porträtgalerie seiner 'Lehrmeister' Revue passieren lässt: ein grobkörniges Gruppenporträt der Berliner Dadaisten, kurz ist ein gestochenes Konterfei des Kardinal Retz zu sehen, Clausewitz und der gealterte Lacenaire-Charge Marcel Herrand. Mit seinem angeklebten Schnurrbart erinnert der Letztgenannte frappierend an das Rollenspiel von Welles, in das sich Debord am Ende von *La Société du Spectacle* eingeklinkt hatte. Mit Aufnahmen der oft schon etwas heruntergekommenen Häuser, die Debord in den letzten 20 Jahren bewohnt hat, rekonstruiert er die verschlungenen Pfade, auf denen er unterwegs war. Von der Impasse de Clairveaux zog er in der Rue St. Jaques in Paris¹¹⁵⁸. Die Chiantihügel und Florenz sind Stationen seiner Italienischen Reise. Der Zugang zu dem versteckten alten Steinhaus in den Bergen der Auvergne wird durch ein schweres Holztor geblockt.

Eine weitere Sequenz von Fotos veranschaulicht den Alterungsprozess Debords wie in einer Art Zeitraffer. Die Auswahl zeigt Porträts Debords im Alter von 19, 25, 27, 31 und 45 Jahren, wie sie stellvertretend für wichtige Phasen in seinem Leben stehen. Die Reihe schließt mit einer Detailansicht von Rembrandts *Selbstbildnis an der Staffelei* von 1660. Es zeigt das Gesicht des Malers unter einer weißen Hausmütze, insofern physiognomisch dem überbelichteten und aufgedunsenen Antlitz Debords ähnlich, als rissige Ruine der Konflikte seines Lebens.¹¹⁵⁹ Der angegriffene Erhaltungszustand des Gemäldes und die 'schlechte' Qualität des Fotos bürgen für das wahre Alter Debords. Das Gefühl für das Verrinnen der Zeit, so erläutert der Kommentar die Bildauswahl, sei bei ihm immer sehr lebhaft gewesen und habe ihn stets angezogen. In dieser Hinsicht habe er seine Zeit geliebt, unter deren Augen jede bestehende Sicherheit verloren ging und die gesellschaftliche Ordnung der Vergänglichkeit Preis gegeben wurde.

Das sind Freuden, wie sie das Ausüben der größten Kunst mir nicht hätten vermitteln können. [...] Wir bewegen uns in einer vom Krieg verwüsteten Landschaft, den eine Gesellschaft gegen sich selbst und ihre Möglichkeiten führt. Zweifellos war die fortschreitende Häßlichkeit von

¹¹⁵⁸ Wo Debord während der Unruhen des Jahres 68 gewohnt hatte.

¹¹⁵⁹ In seinen späten Selbstporträts, etwa ab 1660 zeigt sich Rembrandt häufig mit einer weißen Kopfbedeckung, einem Turban oder einer barettartigen Hausmütze, die er wohl vornehmlich beim Malen trug. Die fotografische Aufnahme, welche Debord in seinen Film montiert hat, zeigt, dass das fragliche Selbstporträt an vielen Stellen nicht ganz durchgearbeitet ist. Die Gesichtszüge bekommen dadurch, ähnlich dem überbelichteten Porträtfoto Debords eine gewisse Unbestimmtheit, die Rembrandt wohl beabsichtigt hatte. Vgl. Beschreibung des Selbstbildnisses von 1669 in: White, Christopher; Buvelot, Quentin (Redaktion). *Rembrandts Selbstbildnisse*. Stuttgart. Belser, 1999: 229 - 231.

allem der unvermeidliche Preis des Konflikts. Und nur weil der Feind seinen Irrtum derart weit trieb, haben wir inzwischen begonnen zu gewinnen.¹¹⁶⁰

Die dialektische Wendung zieht aus den Zerstörungen des Spektakels und dem aufzehrenden Kampf Debords den positiven Aspekt einer solchen Entwicklung. Die angesprochenen Missstände und die Verunstaltungen, darunter man auch die Spuren des Alters, unmäßigen Alkoholkonsums und Krankheit im Gesicht des Franzosen zählen muss, zeigen gewissermaßen als Negativ die Pläne der Gruppierungen um Debord. Ein Dorian Gray-Syndrom à rebours, bei dem das schreckenerregende Bild schon zu Lebzeiten vor die Augen der Öffentlichkeit gezerrt, beziehungsweise der Vorhang von ihm weggerissen wird und grelles Blitzlicht darauffällt. „Seht!“, sagt es. Der gewaltige Aufwand der Kräfte des Spektakels hat zu nichts geführt, außer zu der gegenwärtigen, vom Dialektiker begrüßten Zersetzung. Die Bilder des Films beschwören das apokalyptische Szenario einer millenaristischen Endzeitstimmung herauf, da die verwüstete Erde unregierbar geworden ist, neues Leid immer nur in der Verkleidung alter Vergnügungen auftritt und die Menschen sich nur noch ängstigen.¹¹⁶¹ In diesem Kontext beschreibt das titelgebende Palindrom, das jetzt zum zweiten Mal zum Einsatz kommt, den grausamen Zirkel einer albtraumhaften Daseinserfahrung. Völlig abgeschnitten vom richtigen Leben, das die Voraussetzung zur Ausbildung eines historischen Bewusstseins darstellte, sind die Menschen gezwungen in ihren Neubauensembles in den Trabantenstädten unwissend vor sich hin zu vegetieren.

Debord hält sich zugute an der Torpedierung dieser Kultur, die so vollständig Schiffbruch erlitten habe, seinen Anteil gehabt zu haben. Zeit seines Lebens habe er an nichts anderem gearbeitet.¹¹⁶² Zur Ruhe werde er niemals kommen. In der dritten Person behauptet der Kommentator vom vielgestaltigen Objekt seines Interesses, dass es für Guy Debord und seine unmäßigen Präentionen weder Erfolg noch Misserfolg gab.¹¹⁶³ Erfolg ist nicht das Kriterium, an dem der Situationist seine Leistung gemessen haben möchte. Der Performanzindikator schlechthin scheint vielmehr die Vergegenwärtigung der eigenen Legende zu sein, mit der seine Existenz von Anfang an unauflösbar verbunden ist. Ein erhärtendes Indiz für diese These ist, dass an exponierter Stelle, kurz vor dem Ende des Films noch einmal auf das Projekt des jungen Marx verwiesen wird. In der Entwendung des gleichnishaften Bildes von der

¹¹⁶⁰ *In girum*: 98.

¹¹⁶¹ Die Ansichten der Neubauprojekte in Paris werden in *in girum imus nocte* immer wieder ergänzt durch Filmaufnahmen moderner Industrieanlagen, deren Emissionen die Umwelt verschmutzen, sowie durch Bilder von Mülldeponien, welche die andere Seite des Wohlstands einer warenproduzierenden Wegwerfgesellschaft zeigen. Auch ein Blick durch die Metallkonstruktion des Dachs des Centre Pompidou veranschaulicht die Neubauprojekte in Paris, z.B. den Tour Montparnasse als Zerstörungen lebendiger städtischer Milieus.

¹¹⁶² Vgl. *In girum*: 101.

¹¹⁶³ Vgl. *In girum*: 102.

Morgendämmerung dieses ermüdenden Tages, der sich nun schon seinem Ende zuneigt, beschwört Debord den "Aufbruch einer Zeit in die Kälte der Geschichte".¹¹⁶⁴ Allein die verzweifelte Lage der Gegenwart erfüllt den Revolutionär mit der Hoffnung, dass sich seine Leidenschaften, von denen er im Film so schöne und traurige Beispiele gegeben habe, nicht abkühlen mögen. Im Ausblick gibt es für ihn weder Umkehr noch Versöhnung. "Abgeklärtheit", so formuliert Debord eine Selbstgewissheit, die seine ungebrochene Liebe zum Konflikt bekräftigt, "wird nie über mich kommen."¹¹⁶⁵

4. Der Machiavelli in Debord

1980 hatte Debord seine Übersetzungsarbeit der Gedichte des spanischen Poeten Jorge Manrique (1440 - 1479) abgeschlossen, dessen Werk er während seiner Aufenthalte in Spanien schätzen gelernt hatte.¹¹⁶⁶ Phänomenologisch vergleichbar der Kamerafahrt durch die Wasserstraßen Venedigs in *in girum imus nocte* erscheint das Leben in den Motiven der *Stances sur la mort de son père* als Reise. Manriques Lobgesang auf die großen Männer der Vergangenheit wurde Debord, der in der kühlen und unpersönlichen Manier, in welcher der Renaissancedichter über seine eigenen und die Geschicke seiner Vorfahren handelt, einen modernen Zug ausgemacht hatte¹¹⁶⁷, zum Leitbild eigener Haltung. Die Mühe und Akribie, welche man in eine Übersetzung von Lyrik investieren muss, bildet die Ausgangsdemonstration nach. Eigentlich schafft man mittels Übersetzung ein weiteres eigenständiges Werk. Wie der von ihm verehrte spätmittelalterliche Poet generierte Debord sein distanziertes Gebaren aus einem Stimmungsgemisch zwischen Trauer und Melancholie. Folglich darf Manrique als eine Art paternales Vorbild für Debords Ambition angesehen werden, die Geschichte der eigenen Kämpfe, aus denen er keinen persönlichen Profit zu ziehen versuchte, jetzt in die Form einer

¹¹⁶⁴ Vgl. *In girum*: 102.

¹¹⁶⁵ *In girum*: 103.

¹¹⁶⁶ Debords Reisen nach Spanien waren sowohl erotisch als auch politisch motiviert. 1978 lernte er die andalusische Anarchistin Tony Lopez Pintor kennen und verliebte sich in sie. Sie machte ihn mit den Problemen libertärer Gruppen in der jungen spanischen Demokratie bekannt, deren Mitglieder zum Teil grundlos inhaftiert worden sind. Diese Autonomen, die jede parteipolitische Verbindung vermieden, mochten Debord an die Politisierungsphase der S.I. erinnern. 1980 verfasste er anonym den "Aufruf von Segovia", der mit Hilfe libertärer Netzwerke eine so weite Verbreitung fand, dass sich der labile Machtapparat beeindruckt zeigte. Die Angeklagten von Segovia wurden aus Mangel an Beweisen freigelassen. Kaufmann beschreibt die Affäre als "grandiosen Bluff [...] eine exemplarische Operation, die uns besser als viele andere über die 'Politik' Debords unterrichtet". Der Gebrauch der Worte zwingt den Feind zum Rückzug. Die anonyme Klandestinität bedarf der Worte um kriegertisch zu werden. Der Text verdankt seine Effizienz in einer spezifischen Situation, die gewissermaßen der Instabilität des französischen Staates im Jahr 1968 ähnelt, weit mehr dem Aussage-Dispositiv, in das er sich einschreibt, als seinem Inhalt. Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 245 - 249 sowie Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 480 - 484.

¹¹⁶⁷ Vgl. Debord. "Note". In: Manrique, Jorge. *Stances sur la mort de son père* (in der Übersetzung von Guy Debord). Cognac. Le temps qu'il fait, 1996 (Erstausgabe erschienen bei Champ Libre, 1980.).

elegischen Perfektion zu gießen. Hinter der ästhetischen Bemühung, der Arbeit am Sprachmaterial, lauert die Provokation Debords, sich selbst als einsamen Vertreter eines von den Zeitgenossen missverstandenen und mit Missachtung gestrafften Epochenstils zu konstruieren. Hebt man die Reflexionen von *in girum imus nocte* über das Verhältnis von Avantgarde und Vergänglichkeit, beziehungsweise ganz konkret die Auflösung einer Avantgardeformation als Beispiel für die melancholische Fassung Debords heraus, so wird klar, dass die Erfüllung seines Lebenswerks in der Verbindung seiner singulären Haltung gegen die eigene Zeit mit der Selbstverpflichtung zur Virtuosität der Darstellung dieser Position liegt. Debords entfremdender Monolog weist wenige Berührungspunkte mit dem politischen und künstlerischen Konsens seiner Gegenwart auf. Er übt sich an- und in älteren Errungenschaften. Mittels der Bilder und Rollenspiele von *in girum imus nocte* stilisiert sich Debord zum bemerkenswerten Beispiel all dessen, was seine eigene Zeit, wie Debord sie schildert, zwangsläufig ablehnen muss. Alles kreist bei ihm um den Tod, der auch in den Stanzen Manriques alle Dinge determiniert. Debords Vorliebe für Spanien mag sich aus der Tiefe des spanischen Lebensgefühls erklären, das ein spezifisches Verhältnis mit dem Tod unterhält, wie es in der ewigen Gegenwart neoliberaler Gesellschaftsordnungen im Verschwinden begriffen ist. Der schon zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs von den Faschisten erschossene andalusische Schriftsteller García Lorca versteht unter dem Begriff *duende* das Ziel einer Reise, das auf keiner Karte gefunden werden kann. "Spain is moved by *duende*, he said, 'for it is a country of ancient music and dance where the *duende* squeezes the lemons of death - a country of death, open to death. Everywhere else, death is an end. Death comes, and they draw the curtains. Not in Spain. In Spain they open them.' "¹¹⁶⁸

In seinem Porträtfoto im Alter von 45 Jahren, wie Debord es in *in girum imus nocte* vorstellt, verdichten sich in exemplarischer Manier die Aspekte der Vergänglichkeit einer Spielerexistenz, die sich dem Potlatch verschrieben hat, mit der dialektischen Spielstrategie in diesem aufzehrenden Wettbewerb. Im Ergebnis sieht man ein Bildmanifest, welches die Scheinqualität des Mediums Fotografie als Bürgen für die Authentizität der ‚inakzeptablen‘ Haltung Debords einsetzt. Das Foto ist ein Dokument des Vergehens. Es antizipiert den Tod des Konterfeiten indem es maßlos übertreibt. Aufgrund der starken Überbelichtung wirkt es so, als verglühe das Gesicht Debords im gleißenden Blitzlicht der Kamera. Ein weiteres Beispiel erhärtet diese These. In *in girum imus nocte* gerät der junge Prinz Eisenherz in die "Höhle der Zeit". Dort fordert der unwissende Wikinger die Zeit selbst zum Zweikampf heraus. Im

¹¹⁶⁸ Zitiert nach Merrifield. *Guy Debord: 95*. Ich denke hier auch an ein signifikantes Setting in Welles *Mr. Arkadin*. Das dunkle Schloss des Protagonisten, welches bedrohlich über einem kleinen spanischen Dorf dräut.

Ringkampf mit dem zähen Greis muss der Prinz aus Thule die schmerzliche Erfahrung eines jähren Alterungsprozesses machen. Der Zeit, die in ihrer vollgestopften Trophäenkammer die Thronsessel, Herrschaftsinsignien, Götzen und Schlösser untergegangener Reiche achtlos übereinandergeworfen, wie einen Haufen wertlosen Gerümpels bewahrt¹¹⁶⁹, ist kein Sterblicher gewachsen. Ob man sich ihr stellt oder ihrer entsetzt flieht ist einerlei. Im Film, der das Leben Debords vorbeiziehen lässt, präsentiert der Regisseur sein Antlitz wie eine wachsbleiche Totenmaske.¹¹⁷⁰ Sechzehn Jahre vor seinem Selbstmord erinnert er mit diesem manipulierten Dokument an 'Guy Debord', der es einst gewagt hatte, den ungleichen Kampf mit einem übermächtigen Gegner aufzunehmen, dessen Ziel die Auslöschung jeder Erinnerung durch die Zerstörung der Kommunikation und der Bedingungen, unter denen sie stattfinden kann, ist.

Auch wenn Debord mit der Vorwegnahme des eigenen Todes in eine absehbare Zukunft ausgreift, so ist doch die Katastrophe seiner Gegenwart, die im Begriff ist in einen entropischen Erstarrungszustand zu fallen, sein zentrales Thema.¹¹⁷¹ Über der Gesellschaft des Spektakels liegt ein Fluch, der sich vor allem im Syndrom der apathischen Hinnahme solcher begleitenden Missstände wie zunehmender Umweltverschmutzung zeigt. Weit und breit ist aber niemand in Sicht, der die Welt von dem bösen Bann erlösen kann. Mit seinem Film, der durch die eingesetzten Motive aus dem militärischen Themenbereich an die Sache eines Gerechten Krieges gemahnt, projiziert sich Debord in die Rolle einer tragischen Erlöserfigur, die sich in der prekären Lage befindet, kein Gehör zu finden und vielleicht selbst bald vergessen zu sein. Mit der Rückblende auf sein Leben, die als in die Zukunft gelegte Spur seine Motive glasklar hervortreten lässt, möchte er jeden Zweifel ausräumen, ihm diese Bestimmung abzusprechen. Die Person Debord, über die der Film spricht, verkörpert weniger ein Sein, sondern vielmehr eine letzte Möglichkeit, an die man sich zukünftig erinnern soll. Die Irrealität seines Anspruchs manifestiert sich im Grad seiner Überhöhung als verfernte Lichtgestalt, die sich in der Apotheose ihrer selbst ebenso auflöst, wie sein von den Konflikten des Daseins gezeichnetes Gesicht auf der überbelichteten Oberfläche des listig verunklärten Fotodokuments.

Der Filmemacher Debord konstruiert eine Kunstfigur mit geisterhaften Zügen; ein durch die Geschichte mäanderndes Spukwesen, das bald diese, bald jene Gestalt annimmt, mal hier, mal dort auftaucht. Aus seinen wechselnden fiktiven Rollen, welche die Sehnsucht nach historischer Größe oft nur noch in den vorgefundenen Klischeebildern des Films parodieren können,

¹¹⁶⁹ Vgl. Foster, Hal. *Prinz Eisenherz: in den Tagen König Arthurs*. Gütersloh. Bertelsmann: ohne Seitenangabe.

¹¹⁷⁰ Man kann das überbelichtete Porträtfoto auch mit der Art von transparenten Filmaufnahmen vergleichen, die in alten Spielfilmen über die Rückblenden auf heroische Taten gelegt werden. Eine solche Sequenz ist zum Beispiel am Ende von *Sein letzter Befehl* zu sehen, wo das Porträt von Custer als verschwommenes Erinnerungsbild über einer Kavallerie-Attacke seines ruhmreichen Regiments 'schwebt'.

¹¹⁷¹ Vgl. *In girum*: 103.

entsteht Debord als ein ästhetisches Produkt. Die Figur bildet sich aus der Komposition eines Textes heraus, der sowohl von ihrer Vergangenheit als auch von ihrer Vergänglichkeit handelt. Aus der Welt zu schaffen ist ein solches, wenig greifbares Gespenst jedoch nicht so leicht. Zum Ausgang des 20. Jahrhunderts ahmt Debord den Stil seiner vorwiegend literarischen Vorbilder im Medium des Films nach. Den Affront sieht er selbst darin, dass es höchst zweifelhaft erscheint, ob ein solch komplexes Konstrukt wie es seine Erzählung darstellt, überhaupt noch von einem Publikum angenommen werden kann. In gewisser Hinsicht kämpft der Textspieler so auch in der Rolle eines pikarischen Helden. Unter den Vorzeichen, dass es in seiner Zeit mutmaßlich nur noch wenige gibt, die seine für altmodisch-bizar, wenn nicht gar lächerlich erklärten, 'ritterlichen' Motive verstehen wollen.

Mit seinem letzten Kinofilm erweist sich Debord als Meister des Umgangs mit der Scheinqualität von Bildern. Das Vermögen, gegen den das ganze Leben verfälschenden Schleier des Spektakels ein authentisches Bild zu erzeugen, wird zur Schlüsselkompetenz der Person erhoben, welche die Identität mit dem vielköpfigen Protagonisten des textlichen Konstrukts behauptet. Dem Auteur Debord geht es darum, diejenigen Bilder zu nutzen und zu vermitteln, die überhaupt noch zugeordnet und in den Sinnzusammenhang einer großen Erzählung gebracht werden können.¹¹⁷² Das zur Verfügung stehende Imaginationsrepertoire, das heißt die überlieferten Personen, Mythen und Symbole setzt er sämtlich ein um die Scheinbilder des Spektakels umzulenken. Debord suggeriert die vollkommene Kontrolle über die von ihm gebändigte Bilderflut zu haben, mit deren Hilfe er seinem eigenen Anspruch eine subversive Legitimität verschafft. Der Filmemacher spielt die Metarolle einer medialen All-Kompetenz, in welche die Eigenschaften, das Wissen und die zweifelhaften Verdienste jener Charaktere einfließen, deren Porträts *in girum imus nocte* penetrant ins Gedächtnis ruft. In der Sequenz über seine glückliche aber kurze Zeit in Florenz, die mit der Verbannung endete¹¹⁷³, gibt er sich als ein geistiger Erbe Machiavellis zu erkennen, der in Debords Werk bereits einen wichtigen Platz in der Tafelrunde subversiver Geister in *Mémoires* beansprucht.¹¹⁷⁴

Neben der Beherrschung der Kriegskunst ist es in den Stadtrepubliken der italienischen Renaissance vor allem die Fähigkeit zur literarischen Konstruktion, die zum Zweck des Erwerbs und der Erhaltung von Macht bedeutsam ist. Die verwickelten historischen,

¹¹⁷² Bewusst verwende ich hier den Begriff, wie er von Jean-François Lyotard in *Das postmoderne Wissen* geprägt wird. Bis 1966 war Lyotard der Gruppe *Socialisme ou Barbarie* assoziiert, welcher auch Debord kurz angehörte. Das schmale Bändchen erschien erstmals 1979, das heißt etwa zeitgleich wie *In girum*. Postmoderne Denker nehmen vorrangig die großen Narrative ins Visier. Man könnte sagen, dass Debord in der Wahl seiner Mittel postmodern sei. Seine Subversion bleibt aber jederzeit und weitgehend unironisch der aufklärerischen Moderne verhaftet.

¹¹⁷³ Vgl. *In girum*: 92 - 94.

¹¹⁷⁴ Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

politischen, rechtlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit stellten höchste Anforderungen an die Form. Machiavelli, der für Debord vielleicht zunächst aufgrund der jahrhundertelangen beispiellosen Verfolgung und Verfälschung seines Werks interessant wurde, die dazu führte, dass man seinen Namen flächendeckend diskreditierte und dämonisierte,¹¹⁷⁵ verstand es Texte zu gestalten. Er beherrschte eine Vielzahl literarischer Gattungen, die Kunst der Rede und des Stils, die er für seine Zwecke einzusetzen wusste. Wie einst für Machiavelli, so bedeuteten Politik und Dichtung, Geschichte, Poesie und Kunst auch für Debord lebenslang eine Einheit. Während der Jahre im Exil, das macht die historische Parallele sinnfällig, sind die ästhetischen Formen und ihre artistische Beherrschung das einzige Mittel zur Reintegration Machiavellis in die Kultur- und Machtgesellschaft seiner Gegenwart, führt Dirk Hoeges in seiner Biographie des Florentiners aus.¹¹⁷⁶ Machiavelli wisse genau, wo die Basis seiner sozialen Identität und seines Renomees liegen. Im Exil profiliert er sich als Historiker, Komiker, Dramatiker und Komponist. Er verfasst Dichtungen wie die "Florentinischen Geschichten", seine "Bücher über die Kriegskunst", den *Principe* und die *Discorsi*. In der Komplexität seiner Fertigkeiten spielt er aus, was er immer war, und was ihm an Stelle einer administrativen Funktion in der Gesellschaft geblieben ist.¹¹⁷⁷

Machiavelli inkarniert und präfiguriert für Debord, der seine Gründe anführte, warum er es kategorisch ausschließt in den Dienst der bestehenden Gesellschaft genommen zu werden, die Rolle des Avantgardisten, in der er sich selbst von Anfang an am liebsten sieht. Vor allem mit dem *Principe*, den Debord bereits in *GdS* zitiert, betrat Machiavelli seinerzeit wissentlich ein gefährliches machttheoretisches Neuland. Die Vision oder Projektion von Allmacht ersetzt die Realität der politischen Ohnmacht; der Misere eines führerlosen Italiens, das unausweichlich in die Katastrophe schlittern wird. Aus dem Befund erfolgt eine ästhetische Konsequenz, die Machiavelli vom ersten Paragraphen seiner Schrift her entwickelt. Man kann den Bogen immer weiter in alle Richtungen spannen. Auch Karl Marx, der Autor von *Das Kapital*, welcher von Debord in der Eingangsthese von *GdS* entwendet wird, wusste um die grundlegende Bedeutung eines ersten axiomatischen Satzes, der als apodiktische Aussage auftritt. Von solchen Setzungen ausgehend, gestalten sich Geschichte und Realität neu. Es geht um den Willen zur Umgestaltung einer deprimierenden Lage.

¹¹⁷⁵ Der Teufel wird im englischen Sprachraum nach dem Vornamen Machiavellis "Old Nick" genannt. Der aufgeklärte preußische König Friedrich II. hat einen *Anti-Machiavel* verfasst. Noch Hans Magnus Enzensberger 'ehrt' ihn in einem janusköpfigen Gedicht von 1969 als „Bruder Niccolò“, gleichermaßen Schuft, Dichter, Opportunist, Klassiker und Henker, dessen Lügen so oft die Wahrheit sagen, dass er ihn dafür verfluchen möchte. Vgl. Enzensberger, Hans Magnus. „Niccolò Machiavelli (1469 – 1527)“. In: Enzensberger. *Der Fliegende Robert: Gedichte – Szenen – Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989: 82.

¹¹⁷⁶ Vgl. Hoeges, Dirk. *Niccolò Machiavelli: die Macht und der Schein*. München: C.H. Beck Verlag, 2000: 204.

¹¹⁷⁷ Vgl. Hoeges. *Machiavelli*: 204.

Die Konstrukte von *Der Fürst*, wie des 'Textes Debord' sind Produkte von Technik und Kunst, Rhetorik und Ästhetik. Gegenwart und Geschichte liefern das auszuwählende Material für die inhaltliche Kohärenz des Werks, der gesamten Inszenierung und ihrer formalästhetischen Perfektion. Gegen die Wirklichkeit des Spektakels führt Debord die Kunstfigur des 'allseitigen Debord' ins Feld. Dieser erweist sich kraft seiner Kompetenz überkommenen Formen der Vermittlung Leben einzuhauchen, als überlegen. Sein Credo als Künstler ist es mittels des Wortes, das er ergreift, einen Rang einzunehmen, den er für die fortgeschritten spektakulären Gesellschaften für vakant erklärt. Gegen die mangelhafte Wirklichkeit entwirft er eine virtuelle Rolle, welche die Realität überspielt aber gleichzeitig immer in schicksalhafter Weise an sie zurückgebunden bleibt.

VIII. PANEGYRISCHE BILANZ

1. Ein Porträt des Spektakels in voller Aktion

Nach dem erklärten Abschluss des filmischen Gesamtwerks machte sich Debord ab 1982 paradoxerweise an die Vorarbeiten zu einem weiteren Filmprojekt, welches den unbescheidenen Arbeitstitel *De l'Espagne* erhielt. Über die geplanten Inhalte des niemals über ein erstes Entwurfsstadium hinausgekommenen Großvorhabens ist lediglich bekannt, was mit knappen Informationen in einem letzten Kontrakt mit Lebovici's Firma Soprofilms festgehalten wurde.¹¹⁷⁸ In der im Vertrag überlieferten Form als Skizze oder unfertiges Konzept gemahnt das bis dahin wohl aufwändigste Projekt, das in seiner Ausführung ein bis zu vier Stunden langes Epochengemälde des gegenwärtigen Spaniens, der seinerzeit jüngsten Demokratie in Europa vorsah, an das Dilemma jeder totalen Schöpfung. Die Unmöglichkeit der Finalisierung eines Gesamt(kunst)werks steht hier implizit zur Debatte. Der Film über Spanien blieb ein unvollendetes oder - wenn man so will - kaum begonnenes Abenteuer. Aufgrund der Unabgeschlossenheit des geschichtlichen Projekts, als dessen vorläufig letztes ‚gewichtiges‘ Wort Debord sein Tun durchaus betrachtete, ist es berechtigt zu fragen, ob das Filmvorhaben nicht von vornherein in Analogie dazu konzipiert worden war. Gerade Nicht-Materialisierung macht manchmal die Strahlkraft großer Ideen aus. Ein Schelm, welcher darin einen versteckten Bezug zum Werk und zur persönlichen und legendären Tragik von Orson Welles vermutet, der aufgrund notorischen Geldmangels und ‚vom Pech verfolgt‘ ab 1965 kaum noch eigene Kinofilme fertigstellte und dessen Frühwerk Debord offensichtliche Ehrerbietung erwies.¹¹⁷⁹ Der Vertragstext, in welchem die Filmidee festgehalten ist, gibt als historische Quelle auch darüber Auskunft, dass die finanzielle Unabhängigkeit des Filmemachers zur fraglichen Zeit geregelt war. Egal was und wie er es in Angriff nahm, materielle Sorgen um seine Existenz und damit um die Fortsetzung seiner Arbeit musste sich Debord jedenfalls nicht machen.¹¹⁸⁰ Geld floss auch zur Untermauerung und Aufrechterhaltung eines hoffärtigen Anspruchs.

¹¹⁷⁸ Das Dokument findet sich in: Debord. *Des Contrats*: 53 - 60.

¹¹⁷⁹ So arbeitete Welles etwa über zwei Jahrzehnte an der Realisierung seines Films *Don Quixote*, um das 1955 begonnene Projekt schließlich in den Achtzigern aufzugeben.

¹¹⁸⁰ vgl. Debord. *Des Contrats*: 53 - 60. Debord standen allein für die Recherchearbeit monatliche Mittel in Höhe von über 10.000 Francs zur Verfügung. Bourseiller vermutet, dass das ganze Filmprojekt fiktiv und einzig zu dem Zweck bestimmt war, den Übersetzer von Manrique finanziell zu unterstützen. Vgl. Bourseiller: 484.



95 Studio Cujas in Paris 1983/84.

1983 erwarb Lebovici zu allem Überfluss, den er seinem Freund garantierte, ein kleines Filmtheater in Paris. Im Studio Cujas (Abb. 95), gelegen auf geschichtsträchtigem Grund in unmittelbarer Nachbarschaft zur Sorbonne, liefen ab Oktober des Jahres ausschließlich die Filme Debords.¹¹⁸¹ Ihre Vorführung wurde in immer gleicher Reihenfolge pausenlos wiederholt. Unabhängig davon, ob sich Zuschauer von diesem "Programme Guy Debord" anlocken ließen oder nicht. Zwei Vorführer, die einander abwechselten, hatten strikte Anweisung den festgelegten Rhythmus der Vorstellung nicht eigenmächtig zu unterbrechen.¹¹⁸² Die unter ökonomischen Gesichtspunkten wohl unrentabelste Unternehmung in der französischen Filmgeschichte¹¹⁸³, welche, gemessen am betriebenen Aufwand, tatsächlich nur sehr wenige Besucher anzog, gleicht so der kostspieligen Einrichtung der permanenten Werkschau eines Künstlers, dem nichts an öffentlicher Anerkennung oder gar Profit, aber alles daran gelegen ist, sich und seine Arbeit zum kulturellen Ärgernis zu stilisieren.¹¹⁸⁴ Eine solche Einrichtung umgibt ein wenig auch das ranzige Fluidum eines Pornokinos. Sexfilme wurden damals noch in allen größeren westeuropäischen Städten öffentlich gezeigt. Zeitzeugen erinnern sich vielleicht an abgedunkelte Etablissements in Bahnhofsnähe, in die Männer nur mit hochgeklapptem Mantelkragen huschten um Wahrheiten über sich und ihre von gesellschaftlichen Konventionen verdrängten und an anderer Stelle überschießenden Wünsche und Begierden in Erfahrung zu bringen. Kaufmann interpretiert Lebovici's spendable Geste im

¹¹⁸¹ Vgl. die Angaben in: Debord. *Œuvres*: 1579. Im Dokumentarfilm von Philippe Sollers über das Leben Debords, *GUY DEBORD, UNE ÉTRANGE GUERRE* aus dem Jahr 2000, sind Außenaufnahmen des kleinen Filmtheaters zu sehen.

¹¹⁸² Vgl. Douin. *Les jours obscurs de Gérard Lebovici*: 219.

¹¹⁸³ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 314.

¹¹⁸⁴ Der Regisseur François Truffaut, ein Freund Lebovici's, der sich schon über die Verfilmung von *La Société du Spectacle* echauffiert hatte, verglich das Programm Debord einmal mit einem Museum, das nur ein Bild ausstellt, oder einer Bibliothek, die nur ein einziges Buch enthält. Vgl. Douin. Ebenda: 219.

Sinne der Ethik des Potlatch, welcher sich die Freunde verschrieben hatten. Als Ausdruck der Bewunderung für Debords Werk antwortete Lebovici mit der gebotenen verschwenderischen Freigiebigkeit, von der er wusste, dass sie seinen Kreisen und der breiten Öffentlichkeit ein Dorn im Auge war.¹¹⁸⁵

Am 5. März 1984 wurde der Filmimpressario, welcher als Verleger stets heikle Projekte verfolgte¹¹⁸⁶, in einen Hinterhalt gelockt. Zwecks einer Verabredung wurde Lebovici in eine Tiefgarage der Avenue Foch unweit der Champs Élysées gelotst, wo ein professioneller Scharfschütze ihn mit mehreren Schüssen in den Kopf regelrecht hinrichtete. In den Tagen und Wochen nach dem Mord erörtere eine nach Neuigkeiten und verwertbarem Bildmaterial gierende Journalistenmeute die Umstände des bis heute ungeklärten Mordes. Die Reporter überboten sich dabei gegenseitig mit Spekulationen über die Verantwortlichen und Hintergründe in diesem Fall.¹¹⁸⁷

Auf der Suche nach Tatmotiven im Umfeld der Filmbranche und der Halbwelt, zwischen denen Lebovici pendelte, weitete sich die Berichterstattung der französischen Tagespresse rasch zu einer Schmutzlawine gegen Guy Debord aus. In Ermangelung von Fakten verfielen die Reporter darauf, den mysteriösen Freund Lebovicis öffentlich anzuprangern, er hätte den erfolgreichen Geschäftsmann seinem angestammten Milieu entfremdet und ihn auf die Seite der Gefahr gezogen. Aufgrund der Gratwanderung Lebovicis, so der Tenor der Presse, musste es fast zwangsläufig dazu kommen, dass einer seiner vielen Feinde, die er sich in der Gesellschaft Guy Debords gemacht hatte, ihn eines Tages zur Rechenschaft für die unvereinbaren Widersprüche seines Doppellebens ziehen würde. Auf dem Höhepunkt der

¹¹⁸⁵ Vgl. Kaufmann. Guy Debord: 314 - 315. In der Reihe der filmischen Verweise Debords auf das Werk von Orson Welles mag man im Erwerb eines Kinos zwecks ausschließlicher Vorführung seiner eigenen Filme eine Parallele zu Welles Regiedebüt *Citizen Kane* erkennen. Der reiche Zeitungsmogul Kane, dessen Rolle deutlich an der Figur des Verlegers W. R. Hearst angelegt ist, ließ nach dem Scheitern seiner politischen Karriere ein Opernhaus für seine zweite Frau bauen, in welchem die untalentierte Sängerin - sehr zum Verdruss der Kritiker - Hauptrollen in klassischen Operninszenierungen singen durfte. Offenbar entsprach es dem Plan von Kane mit seiner persönlichen Verschwendungssucht jene Öffentlichkeit herauszufordern, deren Meinung er einst selbst so geschickt zu steuern verstand, die sich aber letztlich seinen politischen Ambitionen in den Weg gestellt hatte. Kane fügt sich keineswegs in die Niederlage, sondern verfolgt den eingeschlagenen Weg auf Kosten seiner Reputation weiter. Im Unterschied zu Debord kompensiert er gesellschaftlichen Misserfolg durch einen Sadismus, der sich vor allem gegen seine zweite Frau richtet. Er heiratet um der Öffentlichkeit zu beweisen, dass er treiben kann, was er will.

¹¹⁸⁶ Hingewiesen sei hier auf die Veröffentlichung der Autobiographie des 'Superstars' unter den französischen Schwerverbrechern Jaques Mesrine (1936 - 1979), dem es in den 70er Jahren mehrfach gelang aus Hochsicherheitsgefängnissen auszubrechen. Mesrine handelt in seinen Erinnerungen, *L'Instinct de mort*, von den Risiken eines Lebens am Rande der Gesellschaft, die er mit konsequenter Entschlossenheit auf sich nimmt ohne eine Spur von Reue für seine Taten zu zeigen. Deutsche Übersetzung: Mesrine, Jaques. *Der Todestrieb: Autobiographie eines Staatsfeindes*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 2002.

¹¹⁸⁷ Zunächst lag es nahe, den Mörder im Umfeld Mesrines zu vermuten, dessen minderjährige Tochter seinerzeit in der Obhut Lebovicis und seiner Ehefrau lebte.

journalistischen Hetzjagd, die darauf abzielte, Hass und Missgunst gegen Debord zu schüren, stoppte der Verleumdete das Filmprogramm im Studio Cujas. Indem er alle seine Filme mit sofortiger Wirkung aus dem Verkehr nahm, vollzog Debord, wie er es selbst eine Dekade später in einem "Aperçu chronologique" des posthum veröffentlichten *Panégryrique: tome second* nennen sollte, einen "Potlatch de destruction de tout ce cinéma"¹¹⁸⁸. Seine Realisationen dürften zu Lebzeiten niemals mehr in Frankreich gezeigt werden. Bis unmittelbar nach seinem Tod war das filmische Werk daraufhin tatsächlich den Blicken einer Öffentlichkeit entzogen, deren Urteile in den Augen Debords nichts als Verfälschungen darstellen konnten. Die Reaktion des Protests und der Trauer wollte Debord als "un plus juste hommage"¹¹⁸⁹ an seinen toten Freund verstanden wissen.

Thomas Levin, für längere Zeit der einzige ernst zu nehmende Interpret des filmischen Gesamtwerks von Debord, betont den Effekt dieser Geste, die ungeachtet ihrer ursprünglichen Intention eine "substanzielle Aura um diese Filme herum" erzeugt habe. "Es gibt keinen besseren Weg, Filme mythisch aufzuladen, als sie demonstrativ zurückzuhalten."¹¹⁹⁰ Durchaus eine merkwürdige Form der Abstrafung der gesamten Öffentlichkeit ist es, ihr das zu entziehen, was sie, wie man die Aussage der fraglichen Filme verstehen kann, deshalb anzunehmen verweigerte, weil es ihr unmöglich geworden war, es zu verstehen. Debord verknüpfte in seiner Geste die Trauer um Lebovici mit dem Verlustschmerz um den Tod des Kinos im Fernsehzeitalter. Damit bekräftigte er seine antagonistische Grundhaltung zu den kulturellen Mechanismen des Spektakels. Die Idee, dass der Film eine ambitionierte Kunstform sei, die sich selbst kritisieren und überwinden muss, habe der Übereinkunft Platz gemacht, Filme nur noch zum Zweck der Zerstreuung eines Publikums zu machen, welches sich auf dem geistigen Niveau zehnjähriger Kinder befindet.¹¹⁹¹ Der cinephile Katalog der Filme von Sergej Eisenstein, John Ford, Raoul Walsh, Marcel Carné, Josef von Sternberg, Orson Welles und Michael Curtiz, deren Errungenschaften sich Debord in den drei Filmen der 70er Jahre für seine Zwecke nutzbar machte, wirkt angesichts der Verdrängung durch die "Allgegenwart des Fernsehens und seiner besonderen syntaktischen und semantischen Logik" zunehmend anachronistisch.¹¹⁹² Die Plagiatsverfahren Debords, welche die Widerständigkeit der inhaltlichen Ambivalenzen des entwendeten Materials aktualisieren, widersetzen sich dem

¹¹⁸⁸ Debord. *Panégryrique: tome second*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: ohne Seitenangabe.

¹¹⁸⁹ Debord. *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*. Zitiert nach: Debord. *Œuvres*: 1554.

¹¹⁹⁰ Levin, Thomas Y.. "Ciné qua non: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie". In: Stemmrich, Gregor (Hg.). *Kunst/Kino: Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln. Oktagon, 2001: 27. In diesem Aufsatz über die Filme Debords berichtet Levin davon, dass er die Werke nach langem Bitten schließlich dann doch zu sehen bekam - allerdings auf Video.

¹¹⁹¹ Vgl. Brief an Levin vom 29. Mai 1987 in: Debord. *Œuvres*: 1580 - 1581.

¹¹⁹² Vgl. Levin. "Ciné qua non": 29.

banalisierenden Kontinuum des massenmedialen Dispositivs. Dem televisuellen Fließen, das jeden Aussagegehalt nivelliert und untergräbt.¹¹⁹³ Dieser Ästhetik und solchem aufklärerischen Anspruch mit dem Studio Cujas einen Raum gegeben zu haben, der im Organismus der spektakularisierten Metropole als eine Enklave des Wahren ausstrahlen sollte, war eine spendable Geste, die den Konflikt anfachte. In dem Moment, wo allein die durch massenmediale Mechanismen konditionierte Sensationslust ein Motiv dargestellt hätte, sich die zuvor weitgehend ignorierten Filme Debords anzuschauen, um darin selektiv die wild-spekulativen Folgerungen der Presse bestätigt zu sehen, wurde diese Möglichkeit entzogen. Das Unbehagen gegenüber diesen zusammengestückelten Machwerken und der Hybris ihres Produzenten steigert sich von dem Augenblick an, da man außerstande gesetzt wird, seine Motive auf eine noch halbwegs bequeme Art nachzuvollziehen und somit eindimensionale Plausibilitäten zu schaffen. Die vermeintlichen Beweisstücke werden von dem vorverurteilten Angeklagten selbst zurückgehalten, der damit auch zum Ausdruck bringt, dass ein öffentliches Tribunal, angetrieben vom Ehrgeiz der Journalisten mit einer ‚Räuberpistole‘ Auflage machen zu können, allenfalls der Wahrheitsfindung über die Mechanismen des Spektakulären dienen kann. Respektive darüber, wie man bei sich bietender Gelegenheit unisono mit erklärten Systemgegnern und Bilderfeinden verfährt.

1985 veröffentlichte Debord im Verlag des toten Freundes, dessen Geschäfte nun seine hinterbliebene Ehefrau Floriana unter dem Namen *Édition Gérard Lebovici* weiterführte, eine kommentierte Sammlung von Presseberichten, die anlässlich der Ermordung Lebovici in den wichtigsten Zeitungen des Landes erschienen waren. Die Kompilation der Pressestimmen geriet zum erdrückenden ‚Beweisstück‘ dafür, wie das Werk und die Person Debords von den Medienschergen der spektakulären Gesellschaft bewusst oder unbewusst verfälscht wahrgenommen und dargestellt wurde. Kaum anders als falsch wahrgenommen und ausgebreitet werden konnte. Das Buch *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* wurde so zu einem Beispiel für das "spectacle in action", wie Robert Greene in seinem Vorwort der englischen Übersetzung schreibt.¹¹⁹⁴ Der Fall Lebovici habe eine generelle Entwicklung in der spektakulären Gesellschaft aufgezeigt.

Modern society is organised around secrecy and uncertainty. It is hard to fathom where certain interests lie, what groups have influence over others. [...] The public is mostly in the dark, dependent on the press for what it considered news.¹¹⁹⁵

¹¹⁹³ Vgl. Levin. Ebenda: 29.

¹¹⁹⁴ Greene, Robert. "Introduction". In: Debord. *Considerations*: vi.

¹¹⁹⁵ Greene. "Introduction": vi.

Ingesamt, so verlautet Debord einleitend in seinem Buch, habe er in all den Jahren nicht mehr als fünf oder sechs Fakten über sich selbst gelesen, die der Wahrheit entsprochen hätten. Alles Weitere, was über ihn geschrieben wurde, sei pure Erfindung gewesen. Nichts davon habe aber in so konzentrierter Form der Lüge entsprochen, wie die Berichterstattung nach dem Tod von Lebovici.¹¹⁹⁶ Vor der Folie der Schilderung einer schamlosen Diffamierung ist *Considérations* auch der Versuch einer Ehrenrettung seines so überaus loyalen Freundes. Mehr noch als das, ist es im Kern eine Gedenkschrift an Begriffe von Freundschaft und Tugendhaftigkeit, die offensichtlich abhandengekommen sind. "Ce siècle n'aime pas la vérité, la générosité, la grandeur. Il n'aimait donc pas Gérard Lebovici, qui attirait encore un peu plus l'envie haineuse par sa liberté d'esprit et sa culture."¹¹⁹⁷

Als Sammlung von journalistischen Artikeln fügte sich das Buch nahtlos in die Widerlegungspraxis ein, der sich Debord seit Mitte der Sechziger Jahre in der Bemühung um eine Archivierung der eigenen Rezeptionsgeschichte als Bestandteil seines Werks, ausführlich widmete. In akribischer Textarbeit widersprach Debord einer Fülle falscher Aussagen, die über ihn selbst, seine Vergangenheit und seine Verbindungen systematisch in Umlauf gebracht wurden. Das Resultat dieser gefaketen Befunde ist ein Zerrbild seiner Person, das er so nicht stehen lassen konnte. Vor allem anderen war Debord darum bemüht, seine Darstellung als verderblicher Einfluss für Lebovici zu falsifizieren. Jene Stimmen also, die haltlos behaupteten, er habe als eine Art "Guru" den Verleger immer weiter an den Rand der Gesellschaft gedrängt. Vielmehr sei der Ekel, den Lebovici an seinem angestammten Milieu, der Filmbranche, empfunden habe, angesichts der Ereignisse nach seinem Tod nur berechtigt gewesen. Entgegen seiner Einschätzung in der Presse als willfähiges Objekt eines quasi-mephistophelischen Einflusses, habe sich Lebovici sowohl in der Lage befunden genau zu erkennen, als auch im vollen Einverständnis mit dem, worauf Debord mit seinem Beitrag zur Filmgeschichte hinauswollte.

Gérard Lebovici [...] était bien placé pour savoir que j'avais fait dans le cinéma ce que personne d'autre n'avait tenté; et que personne n'avait même su imiter avec quelque talent. J'ai réussi à déplaire universellement, et d'une façon toujours neuve.¹¹⁹⁸

In Lebovici benennt Debord einen einzigen kompetenten Zeugen für die wahre Qualität seines Werks, der nun aber nicht mehr physisch aufgerufen werden konnte. So musste er letztlich selbst dafür Sorge tragen, die Kunde von seiner spezifischen Kompetenz, des Erregens von

¹¹⁹⁶ Vgl. Debord. *Considérations*: 1539.

¹¹⁹⁷ Debord. *Considérations*: 1540.

¹¹⁹⁸ Debord. *Considérations*: 1553.

Missfallen, zu überliefern. Die Lobrede auf Lebovici preist die letzten Vertreter einer wahrheitsliebenden Generation. Diese verschwindende Elite hält die Fahne des revolutionären Projekts hoch, der offenbar keiner mehr folgen mochte. "C'est un fait que 'notre audience' ne s'y est pas élargie!"¹¹⁹⁹

Durch seine konzentrierte Wirkung funktioniert *Considérations* wie ein Verstärker, der den Diskurs des Feindes geballt hörbar macht und ihn so der Inkompetenz und Falschaussage überführen möchte.¹²⁰⁰

Ces journalistes, chacun d'entre eux reprenant servilement toute éclatante trouvaille de n'importe quel autre, sans que l'on puisse toutefois leur dénier une certaine verve collective, m'ont traité, sans jamais relier la qualification à un fait correspondant, de: Maître à penseur, nihiliste, pseudo-philosophe, pape, solitaire, mentor, magnétiseur, pantin sanglant, fanatique de lui-même, diable, éminence grise, âme damnée, professeur ès radicalisme, gourou, révolutionnaire de bazar, agent de subversion et de déstabilisation au service de l'impérialisme soviétique, Méphisto de pacotille, nuisible, extravagant, fumeux, énigmatique, mauvais ange, idéologue, mystérieux, sadique fou, cynique total, lie de la non-pensée, envoûteur, redoutable déstabilisateur, enragé, théoricien.¹²⁰¹

Unter diesen Prädikaten akzeptiert Debord lediglich die letzten beiden als einigermaßen brauchbar zur Charakterisierung seiner Person und Funktion. Die Masse der klischeehaften Injurien bezeichneten das genaue Gegenteil von dem, was er sei. Er schließt die Vermutung an, dass eine Gesellschaft, die in solcher Weise gegen eine Person polemisiere, der sie nicht habhaft werden kann, deren Handlungsmotive sie sich noch nicht einmal mehr vorstellen kann, doch selbst einiges zu verbergen habe.¹²⁰²

Im Verlauf der erniedrigenden Kampagne ersuchte eine ganze Reihe von Journalisten um ein Interview mit Debord. Niemals jedoch habe er dem Wunsch entsprochen, auch nur im Geringsten mit dem "grande entreprise de falsification du réel" zu kolaborieren. Fotografen und Kameralleute postierten sich wochenlang vor seinem Haus und versuchten ein Bild von ihm zu ergattern. Nur einem einzigen von ihnen, der sich in ein Nachbargebäude eingeschlichen hatte, gelang eine schemenhafte Aufnahme. Versehen mit einem hasserfüllten Kommentar, wurde sie in der Tageszeitung *Paris-Match* veröffentlicht.¹²⁰³ Um dem entwürdigenden Treiben und der falschen Legende ein Ende zu bereiten, er entziehe sein Bild systematisch der Öffentlichkeit, veröffentlicht Debord in *Considérations* ein Schwarz-Weiß-Foto von sich als Frontispiz.

¹¹⁹⁹ Brief an Levin vom 29. Mai 1987 in Debord. *Œuvres*: 1581.

¹²⁰⁰ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 317 - 318.

¹²⁰¹ Debord. *Considérations*: 1575.

¹²⁰² Vgl. Debord. *Considérations*: 1575.

¹²⁰³ Vgl. Debord. *Considérations*: 1561.



96 Frontispiz-Foto in *Considérations*.

Im Gegensatz zu dem manipulierten Dokument, das am Ende der Selbstporträtreihe von *in girum imus nocte* symbolisch für die Vergänglichkeit der Existenz in den aufzehrenden Kämpfen der Epoche steht, handelt es sich bei dieser aktuellen Aufnahme (Abb. 96) um einen weitgehend scharfen Abzug, der nur an den Rändern leicht verschwimmt. Im Kontext seiner Widerlegungsschrift, welche die hässliche Fratze einer wichtigen Branche der Meinungsmache in den Clinch nimmt, spielt Debord auf das unersättliche Verlangen nach massenmedial zu verbreitenden Bildern an. Er antizipiert die enttäuschten Erwartungen der professionellen Bildverwerter angesichts des ‚faden‘ Angebotes, das er ihnen macht. Mit dieser in einem Bild verdichteten Antwort auf ihre entarteten Wünsche denunziert er einen Berufsstand, der stellvertretend für die Verfahrensweisen des Spektakels und an einer seiner vorderen Fronten arbeitet. Besagtes Porträt in grundbiederer häuslicher Atmosphäre, welches seine Frau Alice von Guy gemacht hat, zeigt einen leicht vorgebeugt auf einem Ledersofa sitzenden-, zur Korpulenz neigenden, angegrauten Mann, jenseits seines 50. Lebensjahres. Notdürftig stabilisieren die Lehnen des Chesterfieldmöbels jene kraftlos wirkende Person, welche gleich einer zusammengesackten Marionette auf der Sitzfläche platziert ist. Lägen beide Arme nicht auf den breit auseinandergestellten Oberschenkeln auf, drohte die Figur gar zur Seite kippen. Auf den zweiten Blick präsentiert sich der bebrillte Senior als durchaus ehrbares Mitglied der

Gesellschaft. Das Sofa war sicher nicht billig und repräsentiert einen bestimmten Einrichtungsgeschmack, der auf den Besitz und die Zurschaustellung von Upperclass-Stücken Wert legte. Mit weißem Hemd und Fischgratsakko ist Debord respektabel, wie ein Muster-Citoyen gekleidet. Eine Rolle, welche die Öffentlichkeit nicht unbedingt geneigt war, ihm abzunehmen. Je weißer die Hemdbrust auflitzt, desto mehr sucht man nach Verunreinigungen. Der vorverurteilende Blick besudelt sein jeweiliges Objekt virtuell. Nicht wenige wünschten Debord Übles an den Hals, weil sie von den Zeitungen dazu angestachelt wurden. Durch das ins Zimmer gleißende Tageslicht wird die Zuflucht förmlich geflutet. Der Lichteinfall kommt durch ein seitliches Fenster, das nicht im Bild zu sehen ist. Förmlich geblendet ist der Betrachter von der durchleuchteten Balkontür im rechten Bildhintergrund, welche fast ein Viertel der gesamten Bildfläche einnimmt und als strukturierendes Bildelement für eine klare Mittelachsalität des Bildaufbaus sorgt. Irritierend viele Falten der hochgerutschten Ärmel des Tweedjackets reflektieren die von links kommenden Sonnenstrahlen. Momente der Unruhe scheinen von den mühsam stillgehaltenen Händen, die im Schoß des Mannes eine schlaffe Raute bilden, auszugehen. Wochenlang in der eigenen Wohnung arretiert zu sein, weil man draußen ein Freiwild ist, wird als zermürbende Extremsituation anschaulich. Die Schlotterkontur des Jacketts suggeriert, dass durch die besonderen Umstände einer medialen Schmutzkampagne erzwungenes Stillsitzen dem Libertin widernatürlich ist. Die Schlingelinien, welche der Lichteinfall auf beiden Jackenärmeln ‚zeichnet‘, wirken wie die Mäander oder Schleifen großer Flüsse auf einer geographischen Luftaufnahme oder einer Landkarte. Man mag das metaphorisch auffassen als Sinnbild für eine durch viele Wirrungen imponierende außergewöhnliche und unbefriedete Biografie, die noch nicht ganz zu Ende geschrieben ist. Im Prolog dieser Studie, welche sich dezidiert auch den Bildmanifesten widmet, die Debord von Fall zu Fall der Öffentlichkeit hinwarf, werden zwei Signaturen eingeführt, wovon eine die eigenhändige Unterschrift Debords unter einem Filmvertrag ist. Jene in die Literaturgeschichte eingegangene ‚Line of Beauty‘, die Korporal Trim in der Romanhandlung von Sternes *Tristram Shandy* mit seinem Stock in die Luft zeichnete, ist ein Signum grenz- und gattungsüberschreitender Freiheitsliebe. Noch bevor die Moderne sich eigentlich Bahn brach, entstand ein Banner absoluter Modernität und digressiver Erzählkunst. Vielleicht verleitet auch die folgende Beobachtung zur Überinterpretation. Debords Sitzhaltung auf dem Sofa gleicht der Positur der Plastik von Charles Fourier, welche seit der nationalsozialistischen Besatzungszeit verschollen ist. Vom Denkmal für den französischen Sozialutopisten stand jahrzehntelang nur der leere Sockel auf dem Place de Clichy im Nordwesten von Paris herum. Eigentlich fehlt Debord auf dem Foto nur der stabilisierende

Spazierstock zwischen den gespreizten Beinen. Im März 1969 installierte ein Einsatzkommando ehemaliger Barrikadenkämpfer eine Replik der Statue am Ort. Kapitel IX.2 erläutert die Aktion, ihre Zwecke und die Bedeutung Fouriers für die Situationisten ausführlich.

Schon von 1963 stammt ein bekanntes Porträt Theodor Wiesengrund Adornos (Abb. 97), Teil der Serie *Selbst im Spiegel*, welches bildhistorisch und kompositionell eine interessante Reverenz für die hier besprochene ‚Autoporträtsitzung‘ Debords darstellt. Debords und Adornos Haltungen zum Spektakel und zu den Mechanismen der Kulturindustrie wurden im Kapitel zu Debords Buch *GdS* gegenübergestellt. Der Franzose verweigerte sich so grundsätzlich und konsequent gegenüber einem Leben in falschen Zusammenhängen, wie kaum noch eine zeitgeschichtliche Persönlichkeit nach der Mitte des 20. Jahrhunderts. Spürbar ist in diesem herangezogenen Vergleichsdokument die Verlegenheit und Skepsis aufbewahrt, mit welcher der deutsche Meisterphilosoph der Versuchsanordnung des Fotografen Stefan Moses begegnete. Die auf einem Dreifußstativ angebrachte Kamera steht schräg versetzt hinter dem eher kleingewachsenen „Teddy“ Adorno, welchen sie deutlich überragt. Fotografiert wird das Spiegelbild des Intellektuellen, sowie der eingesetzten Requisiten und Mittel. Der Apparat ist dem Chefdenker der Dialektik der Aufklärung mindestens gleichwertig ins Bild gesetzt. Die Kamera bezeugt durch ihr Abbild die eigene Existenz, ohne die es kein Foto und keine herausfordernde Konfrontation wie diese gäbe. Der Clou der Anordnung besteht darin, dass Adorno selbst es war, der das Foto ausgelöst hat. Er willigte zuvor darin ein, was zu sehen sein wird und fürderhin öffentlich gesehen werden kann. Kamera und Denker sind durch ein schlaff herunterbaumelndes Kabel verbunden. An dessen Ende hält Adorno den Auslöser in seiner rechten Hand. Obwohl der Porträtsitzende über den Augenblick des Knöpfchendrucks ‚frei‘ bestimmen konnte, imponiert die Steifheit seiner Position vor dem Ankleidespiegel einer Warenhauskette, in welchem er das ‚lauernde‘ Objektiv hinter sich wusste. Üblicherweise wahrte Adorno solchen Situationen gegenüber zweifellos professionelle Distanz. Wer kontrolliert hier wen oder was? Der Sozialforscher, Zeit seines Lebens (wie oft behauptet wird) kein ‚Augenmensch‘, verdreht beide Füße linkisch nach innen. Wenn man sich selbst im Spiegel betrachtet, sieht man sich entweder gesehen oder sehend, niemals aber beides zugleich, behauptete Jacques Derrida. Vor einem ähnlichen Dilemma stehend, entschloss sich Adorno im Gegensatz zu mehreren Schriftsteller- und Philosophenkollegen, welche mit dem Versuchsdesign von Moses deutlich spielerischer umgingen, dafür ‚dichtzumachen‘ und gar

nicht genau hinzublicken.¹²⁰⁴ Sein Blick visitiert jedenfalls nicht das eigene Abbild, sondern schweift für eine signifikante Weile am Spiegel vorbei.



97 Adorno im Spiegel, 1963. Zulässiger Vergleich?

Auch wenn Alice auf den Auslöser gedrückt hat, so ist die Inszenierung des fraglichen Frontispizes Debord geschuldet, der in die Kamera blickt wie in den Spiegel einer größeren Öffentlichkeit um penibel jedes Bilddetail auf seinen sorgfältigen ‚Sitz‘ zu überprüfen. Debord schaut jedenfalls hin, um dem observierenden Blick, den er auf sich fühlt, etwas entgegenzusetzen. Dieser ‚ältere Herr‘ will äußerlich so gar nicht den delirierenden Beschreibungen in der Presse entsprechen. Die Zuschreibung moralischer Verworfenheit läuft gegen die Wand und doch wird ihr auf der Kompositionsebene des Fotos entsprochen. Der Betrachterblick war durch ungeheure Erwartungen konditioniert. Eine kriminelle Kreatur sollte anhand ihrer Züge und Alltagsverrichtungen identifizierbar sein. Überreste der physiognomischen Theorien des 19. Jahrhunderts wirken vor allem in der Hobby-Kriminologie unausrottbar nach. Aus einer leichten Untersicht schielt Debord durch seine Brillengläser in einer Art 'Laterallblick' in den Sucher der Kamera vor ihm. Zwar wirkt er erschöpft, ernst, etwas demütig und trotzdem wachsam. Aufgrund der Komposition des Bildes selbst, sowie der Fixierung des Hochkantformats im Zentrum der Buchseite, wechselt, der Wirkung eines Vexierbildes ähnlich, ständig die Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Opfer. Das Porträt wird so auf subtile Weise zum Instrument eines Machtspiels zwischen Instanzen, die

¹²⁰⁴ Vgl. die Abbildung und den beschreibenden Text „Stefan Moses: Theodor W. Adorno – ‚Selbst im Spiegel‘“ in: Stiegler, Bernd; Thürlemann, Felix. *Meisterwerke der Fotografie*. Stuttgart. Reclam, 2011: 262 – 263.

sich gegenseitig belauern und doch im ständigen Austausch miteinander stehen. Gewissermaßen sogar voneinander profitieren. Verbündet man sich der Person, die einen anwidern oder abstoßen sollte, brechen Ängste um die eigene Integrität ins physische und psychische System ein. Die Furcht, mit etwas designiert Verabscheuungswürdigen in Verbindung gebracht zu werden, stellt Identifikationsmechanismen auf die Probe. Obwohl in einer Aufsicht fotografiert, schaut der Observierte, dessen Kopf sich rechts oberhalb des Mittelpunkts der Seite befindet, auf den Betrachter herunter. Dahinter blickt man in das gleißende Licht, welches durch die Balkontür ins Zimmer fällt. Es existiert ein toxisches Draußen, das Debord seit Wochen vermeidet zu betreten. Dieser in die Jahre gekommene Mann, der sich durch die Belagerung seiner Wohnung durch die Pressemeute gezwungen sieht, sich vor den neugierigen Blicken zu verbergen und sich jetzt mit diesem diskreten Foto trotzdem ‚stellt‘, ist keineswegs hilflos. Wie der Text bezeugt, dem das Foto voransteht, verfügt er weiterhin über einen ungetrübten Blick für Wahrheit und Schein. Desgleichen über die Erfahrungen und Mittel sich das Recht auf das letzte Wort auszubedingen. Zudem transportiert das Foto eine Lektion der Imitation. Um jemanden zum Pläsier der Zuschauer nachzumachen, muss man ihm ähnlicher sein, als dieser sich selbst ist. Macht man es falsch, erweist man sich als armselig. Auch vor sich selbst. Es geht ums Hinsehen, ums Verstehen, sowie darum, hinter seiner Inszenierung abtauchen zu können. Debord verwandelt sich in seiner Rolle als Biedermann optisch geschickt jenen Mächten an, die ihn so gerne als Monströsität dingfest gemacht hätten.

Hussey erwähnt in seiner Biografie, dass es Debord in seinem letzten Lebensjahrzehnt beliebte, zu Besuchern von sich selbst als Krieger im Ruhezustand zu sprechen, der seine Waffen niedergelegt hat, weil sie im letzten Stadium des Kampfes nicht mehr von Nöten sein würden.¹²⁰⁵ Möglicherweise weist das Selbstporträt in *Considérations* insofern auf eine der letzten Rollen Debords hin, der bereits mit dem Film *in girum imus nocte et consumimur igni* begonnen hatte, die Bilanz seines Lebens zu ziehen.

2. „Ich bin niemand, der sich korrigiert.“ – Debords *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*

In seinem Vorwort zur 1979 erschienenen ersten italienischen Ausgabe von *Die Gesellschaft des Spektakels* kommt Debord in aller Deutlichkeit auf die Beweggründe zu sprechen, ein solches Buch geschrieben zu haben. Wie im fünften Kapitel dieser Arbeit ausgeführt wurde,

¹²⁰⁵ Vgl. dazu Hussey. *The Game of War*: 353.

ging es dem Autor darum, in den Unruhen, die er kommen sah, ein Buch zu haben, das durch die vorhergesagten Ereignisse an eine subversive Folgezeit weitergegeben werden würde. Eine zu diesem Zweck berechnete allgemeine Theorie sollte zunächst einmal vermeiden, als eine sichtbar falsche Theorie zu erscheinen. Gleichzeitig musste sie eine "völlig unannehmbare Theorie"¹²⁰⁶ sein. In der rückblickenden Einschätzung Debords erfüllte *GdS* seinerzeit beide Anforderungen perfekt. Als kritische Theorie gab die Spektakelanalyse alle anderen Theorien, die keine Wirkung in der Mai-Revolution zu erzielen vermochten, der Lächerlichkeit preis.¹²⁰⁷ Ein knappes Jahrzehnt später rühmt sich Debord, der als Zeitzeuge die Konflikte aus ziemlicher Nähe miterlebt hatte, "eines der äußerst seltenen zeitgenössischen Beispiele von jemandem zu sein, der geschrieben hat, ohne von den Ereignissen sofort widerlegt zu werden [...]".¹²⁰⁸ Folglich sieht er keinen Grund, an und in seinem Buch substanzielle Änderungen vorzunehmen. Im Lauf der Zeit habe sich das Spektakel seinem eigenen Begriff, wie er ihn entfaltet hatte, nur noch genauer angenähert. Es blieb also der spektakulären Gesellschaft selbst überlassen, der Krisendiagnostik ihres ersten Kritikers und Erzfeindes schwerwiegendere Beweise und Beispiele für die Richtigkeit seiner Thesen hinzuzufügen.¹²⁰⁹

Debord stellt klar, dass sein Buch *GdS* keinerlei Gewähr für den Sieg der Revolution biete und auch nicht in dieser Perspektive gelesen werden könne. Seine historische und strategische Konzeption zeichne keine Idylle eines zukünftigen Lebens ohne Mühe und Übel.¹²¹⁰ 1979 glaubt Debord an den Triumph der Revolution nach wie vor nur unter der Voraussetzung, dass sie sich weltweit durchsetzt. Doch zeigt er sich ebenso unverändert davon überzeugt, dass sie jederzeit und überall dort beginnen kann, wo autonome proletarische Versammlungen ihren Willen über alle Gesetze und Spezialisierungen stellen und keine andere Autorität als sich selbst anerkennen.

Unter jedem Ergebnis und jedem Unterfangen der unglücklichen und lächerlichen Gegenwart kommt das *Mene, Tekel, Upharsin* zum Vorschein, welches den unausweichlichen Zusammensturz aller Städte der Illusion ankündigt. Die Tage dieser Gesellschaft sind gezählt; ihre Gründe und Verdienste wurden gewogen und für zu leicht befunden; ihre Bewohner haben sich in zwei Lager geteilt, von denen eines will, daß diese Gesellschaft verschwinde.¹²¹¹

¹²⁰⁶ Debord. "Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe". In: Debord. *GdS*: 288.

¹²⁰⁷ Vgl. Debord. "Vorwort". In: *GdS*: 288 - 289.

¹²⁰⁸ Debord. "Vorwort": 290.

¹²⁰⁹ Vgl. Debord. "Vorwort": 291.

¹²¹⁰ Vgl. Debord. "Vorwort": 303.

¹²¹¹ Debord. "Vorwort": 304.

Mit den *Kommentaren zur Gesellschaft des Spektakels*¹²¹² von 1988 bringt Debord die Thesen seines theoretischen Hauptwerks von 1967 auf einen aktuellen Stand. Seine prophetische Bastion, wie sie in der oben zitierten Paraphrase des "Gastmahls des Belsazar"¹²¹³ durchklingt, gibt er auch ein Jahr vor dem Fall der Berliner Mauer und dem Niedergang des sogenannten Ostblocks nicht preis. Die rätselhafte Wandschrift, welche der Seher Daniel in der alttestamentarischen Episode zu deuten verstand, sagt die Zerstörung und Teilung von Belsazars in Dekadenz gefallenem Reiches voraus. Das symbolische Bild der Zerschlagung eines Imperiums gewinnt vor dem Hintergrund der Lebensgeschichte Debords, die der Filmemacher in *in girum imus nocte* bereits zum dritten Mal ausgebreitet hatte, an Gestalt und aktueller Brisanz.

Der Urheber und Anstifter zahlreicher Graffiti, die als phantasieanregende Parolen der Unzufriedenheit und des Aufruhrs die kollektive Erinnerung an den Mai 68 prägen, muss sich nun mit der Rolle eines ‚verhinderten‘ Daniel begnügen. Wenn ihm auch die Umstände seiner Zeit verwehren, eine Königsinstanz zu sein, so kann er doch zumindest denjenigen glaubhaft darstellen, welcher die Anzeichen des Untergangs zu deuten- und ihre Vorboten herbeizuführen vermocht hatte. Immer noch scheint er sich auf diese Fertigkeiten zu verstehen. In Personalunion gibt sich Debord als geheimnisvoller Schreiber und Prophet, als Anführerpersönlichkeit des letzten stattgefundenen Aufstands und einsamer Rufer nach einem leidenschaftlichen Leben, der auf die verändernde Macht des Wortes setzt. Wenn Debord sich weigert zu vergessen, dann zeigt er wie fern er der schwächlichen Sklavenmoral steht, welche Gehorsam und Verzeihung als oberste Werte anerkennt. Aus der Verhinderung erfolgt keine Verminderung. Die *Kommentare* sind seinem toten Freund Lebovici gewidmet, der durch die Kampagne der spektakulären Presse ein zweites Mal gemeuchelt wurde. Der fragliche Text bilanziert in welcher Intensität die Realität des Spektakels an seinen Thesen von 1967 'weitergeschrieben' hat. Jenes konkrete Beispiel der Vorgehensweise spektakulärer Kräfte, welches er in *Considérations* gegeben hatte, wird mit den *Kommentaren* auf die Gesamtheit der gegenwärtigen Gesellschaft angewendet. Die Perspektive ist nicht auf ein Land beschränkt. Debord denkt global.¹²¹⁴ Kraft seiner strategischen Kompetenz wiegt der Autor die Kräfte des

¹²¹² Debord, Guy. "Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels". In: Debord. *GdS*: 189 - 280. (Im Original: Debord. *Commentaires sur la société du spectacle suivi de Préface à la quatrième édition italienne de 'La Société du Spectacle'*. Paris. Gallimard, 1992.)

¹²¹³ *Altes Testament: Buch Daniel* 5,25.

¹²¹⁴ Ein weiterer Text Debords, der 1985 unter dem Titel "Abat-faim" als Lexikonartikel veröffentlicht wurde, deckt die globalen Mechanismen auf, die zur Verarmung auf dem Gebiet der Ernährung und zur Degeneration des Geschmacks der Konsumenten führen. Die Argumentation beschränkt sich keineswegs auf einen kulturpolitischen Sektor. "C'est le syndrome de la maladie fatale de la fin de XXe siècle: la société de classes et spécialisations, par un effort constant et omniprésent, acquiert une immunisation contre tous les plaisirs." Debord. "Abat-faim" in: *Œuvres*: 1587.

Gegners neu, indem er ihnen das inhaltliche Gewicht seiner aktualisierten Thesen entgegensetzt. Da das eigene Ende, wie es die melancholisch grundierten Bilder und Formeln von *in girum imus nocte* angekündigt haben, bereits abzusehen ist, geht es darum, seine Kritik noch einmal einer Revision zu unterziehen. Das einleitende Zitat der *Kommentare* aus Sun Tses *Die Kunst des Krieges*¹²¹⁵ beschwört den mutigen Kämpfer, über den niemals Gelassenheit oder „Abgeklärtheit“¹²¹⁶ kommen wird, angesichts einer aussichtslos scheinenden Lage nicht zu verzweifeln. "Ist man von zahllosen Gefahren umgeben, so heißt es, keine zu fürchten. Ist man gänzlich ohne Mittel, so heißt es, auf alle zu zählen. Ist man überrascht, so heißt es, den Feind selber zu überraschen."¹²¹⁷

Debord will sich mit den *Kommentaren* begnügen, aufzuzeigen was ist, ohne ins Auge zu fassen, was wünschenswert wäre. Er geht von der Tatsache aus, dass sich das Spektakel seit Mitte der Sechziger Jahre weiter verstärkt hat. Wie dies bei angegriffenen Mächten der Fall ist, hat es sogar neue Defensivtechniken gelernt. Es stellt sich nun die Frage, was das Spektakel mit seiner zusätzlichen Stärke anfängt. In der Sprache der Strategie ausgedrückt: welches sind seine gegenwärtigen Operationslinien?¹²¹⁸

Der bedeutendste Wandel in der Kontinuität des Spektakels ist wohl darin zu sehen, dass die spektakuläre Macht eine ihren Gesetzen gefügige Generation hat heranziehen können.¹²¹⁹ Von wenigen Widerständen abgesehen, lassen sich die Menschen, denen der Situationist in *in girum imus nocte* das desillusionierende Spiegelbild willenloser Konsumenten (sie sind Höhlenbewohner) entgegengehalten hatte, mehr und mehr auf diese, ihre Lebensumstände bestimmenden und formenden Gegebenheiten ein. 1967 unterschied Debord noch zwischen rivalisierenden Ausprägungen der spektakulären Herrschaft; einer konzentrierten und einer diffusen Form. Erstere stellte die um eine Führerpersönlichkeit herum zusammengefasste Ideologie in den Vordergrund. Ihre Entwicklung ging mit der totalitären Gegenrevolution einher, wie sie im Nationalsozialismus und im Stalinismus auf den Plan getreten war. Die zweite Ausprägung identifizierte Debord seinerzeit mit der vorherrschenden Lebensweise in

¹²¹⁵ Deutsch: Sunzi. *Die Kunst des Krieges*. München. Knauer, 2001.

¹²¹⁶ Debord. *In girum*: 103.

¹²¹⁷ Debord. "Kommentare": 191. Dem Zitat kommt im Bezug zu *in girum imus nocte* eine elegische Bedeutung zu. Dort ist an angegebener Stelle von den Ruinen des chinesischen Königreiches Wu die Rede. Zu sehen sind dazu Luftaufnahmen des Louvre in Paris. Unter der Leitung des Generals Sun Tse blieben die Armeen des Königs von Wu fast zwei Jahrzehnte lang siegreich. Dann starb Sun Tse und der König fiel im Kampf. Bald vergaßen die Nachfolger die Ratschläge des Strategen. 473 v. Chr. wurden die Armeen von Wu dann vernichtend geschlagen und das einst blühende und mächtige Königreich ausgelöscht. Vgl. Clavell In: *Die Kunst des Krieges*: 14 - 15.

¹²¹⁸ Vgl. Debord. "Kommentare": 196.

¹²¹⁹ Vgl. Debord. "Kommentare": 199.

den fortgeschritten kapitalistischen Ländern. Das diffuse Spektakel hielt dazu an, aus einer bunten Vielfalt rivalisierender Waren eine Wahl zu treffen. Seitdem habe sich eine dritte Form gebildet, die eine fein abgewogene Kombination der beiden darstellt, beruhend auf dem Sieg der diffusen Form. Es handelt sich um das sogenannte "integrierte Spektakuläre"¹²²⁰. Die annähernde Totalität aller gesellschaftlich produzierten Verhaltensweisen ist das hervorstechendste Merkmal dieser hybriden Form. Der Fortschritt des integrierten Spektakulären besteht darin, dass es sich mit dem, was vormals 'Wirklichkeit' genannt werden konnte, vermischt. Gewissermaßen hat es die Realität radioaktiv verseucht. Das "Weltlich-Werden der Fälschung" bedeutet das "Fälschung-Werden der Welt", wie sich Debord in aphoristischer Manier ausdrückt.¹²²¹ Kategorisch legt er dar, dass es in der Natur und der Kultur nichts mehr gebe, was nicht gemäß den Mitteln und Interessen der modernen Industrie transformiert worden wäre.

Die kombinierte Wirkung der folgenden fünf Hauptwesenszüge macht das integrierte Spektakel aus:

- 1) Ständige technologische Erneuerung - Jeder Mensch ist der Gesamtheit der Spezialisten mit Leib und Seele ausgeliefert.
- 2) Die Fusion von Staat und Wirtschaft - Ihre Vereinigung hat sich für die Entwicklung der spektakulären Herrschaft als förderlich erwiesen und beiden, vormals getrennten Teilsystemen die größten gemeinsamen Gewinne gesichert.
- 3) Das generalisierte Geheimnis.
- 4) Die Fälschung ohne Replik - Nunmehr ohne Replik zu sein, hat dem Falschen eine neue Qualität gegeben. Mit einem Mal ist es das Echte. Das vormals Echte selbst, hat fast in allen Bereichen aufgehört zu existieren.
- 5) Die immerwährende Gegenwart - durch die unaufhörliche Rotation von Informationen, die in jedem Augenblick auf eine äußerst kurze Liste der stets gleichen Lappalien zurückkommen, ist der Ausblick auf eine wie auch immer geartete historische Entwicklung verstellt. Mit großer Leidenschaft werden diese Banalitäten in Endlosschleife als wichtige Neuigkeiten ausposaunt.

Als erstes hatte es die spektakuläre Herrschaft darauf abgesehen, die Kenntnis der Geschichte zu beseitigen. Nichts, so merkt Debord an, der hier die eigene Erfahrung in die Waagschale

¹²²⁰ Debord, "Kommentare": 200.

¹²²¹ Debord, "Kommentare": 201.

werfen kann, sei seit 20 Jahren so sehr mit Lügen überhäuft worden, wie die Geschichte des Mai 68. Das ausgerufene Ende der Geschichte ist für jeden Machtapparat der Gegenwart ein angenehmes Ruhekitzchen.¹²²² Vormalig war die Domäne der Geschichte die erinnerbare Gesamtheit der Ereignisse, deren Folgen lange nachwirken würden. Das neue Mittel der so laut tönenden Unwichtigkeit aber ist als Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, Vergangenheit und Zukunft, zu bewerten. Das Ziel besteht darin, die Erinnerungen aufzulösen und so einen entropischen geschichtlichen Zustand als neues Paradigma zu etablieren.

In einer solchen Zeit ist eine antispektakuläre Notorietät etwas höchst Seltenes geworden. Debord zählt sich selbst zu den letzten Lebenden, die der Ruch von Negation umgibt. Die Ereignisse haben gezeigt, dass eine solche Einstellung äußerst suspekt geworden ist. "Die Gesellschaft hat sich offiziell als spektakulär proklamiert und außerhalb spektakulärer Beziehungen bekannt zu sein, heißt bereits, soviel wie ein Feind der Gesellschaft zu sein."¹²²³ Gegenwärtig wisse die Macht des Spektakels, dass sie keine Gefahr läuft gekontert zu werden. Weder auf dem eigenen, noch auf fremden Terrain rechnet sie mit größeren Widerständen. Der Grund bestehe darin, dass es keine umfassenden Gemeinschaften mehr gebe, keinen Ort, an dem sich die Diskussionen über die Wahrheiten auf Dauer der erdrückenden Präsenz des Mediendiskurses, der sie integriert und rekonstruiert, entledigen können.

Als Bekräftigung zwei Jahrzehnte alter Thesen zeichnet die Revision von *GdS* abermals das düstere Bild von der Herrschaft der Ware, die von niemandem mehr kritisiert werden kann. Die organisierten Kräfte in den gesellschaftlichen Teilbereichen wollen alle das Spektakel. Es klingt wie ein Abgesang auf das Zeitalter der Revolutionen, wenn Debord behauptet, dass es ein für alle Mal geschehen sei um die beunruhigende Konzeption, die mehr als 200 Jahre vorgeherrscht habe, derzufolge man eine Gesellschaft kritisieren und ändern kann. Nie zuvor ist der Meinung derer, denen man noch glauben macht, sie seien weiterhin freie Bürger, weniger gestattet gewesen, eine Wahl zu treffen, die ihr wirkliches Leben beeinträchtigt.¹²²⁴ Die Verknappung der Wahlmöglichkeiten ist eine Folge der Repression des Spektakels auf internationaler Ebene. Der Fluss der Bilder reißt in ständiger willkürlicher Überraschung alles mit sich fort. Er gewährt keine Zeit zum Nachdenken, geschweige denn dafür, eine klare Position zu beziehen. In dieser konkreten Erfahrung, die Debord am Beispiel der Rezeption seiner Filme belegt und mit dem

¹²²² Debord spielt in seinen Kommentaren auf die Theorien des Posthistoire an, welche sich aus der offensichtlichen ökonomischen Misere der kommunistischen Regime in der UdSSR und Osteuropa speisten. Die kapitalistisch wirtschaftenden Demokratien seien somit das einzige Gesellschaftssystem, das überlebt habe und nunmehr alleiniges und globales Leitbild für die weitere Entwicklung der Geschichte sei, die sich so zumindest ideengeschichtlich erfüllt habe. Francis Fukuyamas Thesen zum Ende der Geschichte werden im Einleitungskapitel dieser Arbeit im Vergleich mit Debord und Derrida gewichtet.

¹²²³ Debord. "Kommentare": 210.

¹²²⁴ Vgl. Debord. "Kommentare": 213 - 214.

Entzug seines cinematographischen Werks punktiert hatte, liegt die psychologische Wurzel der allgemein herrschenden Zustimmung zu dem, was da ist. Wer stets nur zuschaut, um die Fortsetzung nicht zu versäumen, der wird nie handeln. Die Unterweisung des Spektakels und die Unwissenheit des Zuschauers gehen kausal auseinander hervor. Der Mangel an Logik, das heißt der Verlust der Möglichkeit zu erkennen, was von Belang und welche Informationen unerheblich sind, ist eine Krankheit, die der Bevölkerung von den Anästhesisten des Spektakels in hohen Dosen injiziert wurde. Von Anfang an stellt sich das Individuum in den Dienst der etablierten Ordnung, mag seine bekundete Absicht ursprünglich auch das glatte Gegenteil dieses Resultats gewesen sein. Es wird im Wesentlichen der Sprache des Spektakels folgen; ist es doch die einzige Sprache, mit der es vertraut ist. In dieser Tatsache der Sprachverarmung benennt Debord einen der bedeutendsten Erfolge, den die spektakuläre Herrschaft erzielt hat.¹²²⁵ Als Folge all dessen sieht der Autor die Auslöschung der Persönlichkeit. Die Menschen der Gegenwart sind zunehmend von den Möglichkeiten getrennt, authentische Erfahrungen zu machen und dadurch ihre individuellen Neigungen zu entdecken. Permanent muss sich das Individuum verleugnen, wenn es in einer solchen Gesellschaftsordnung auf Wertschätzung aus ist.

Das Spektakel verhehlt nicht, dass die von ihm etablierte wunderbare Ordnung von Gefahren umringt ist. Die Methoden der spektakulären Demokratie mit diesen Bedrohungen umzugehen, sind aber - und darin zeigt sie sich der nackten Brutalität des totalitären Diktats überlegen - von großer Flexibilität. Beispielhaft führt Debord die Verschränkung einer allmächtigen Ökonomie mit den nicht länger autonomen Wissenschaften und der medialen Verbreitung von Erkenntnissen, die zum Vorteil bestimmter wirtschaftlicher Interessen manipuliert sind, an. Von der Wissenschaft werde verlangt, alles Bestehende zu rechtfertigen. Wenn schon die offizielle Wissenschaft derart gelenkt werde, dass unter der Fassade der Modernisierung lediglich die uralten Techniken der Jahrmarktbuden, der Marktschreier und Bauernfänger, wiederaufgenommen werden, dann wundert es kaum, dass parallel dazu in allen gesellschaftlichen Bereichen Magiere und Sekten wieder an Einfluss gewinnen. Im Gegensatz zur direkten Lüge muss die Desinformation einen gewissen Wahrheitsgehalt besitzen. Das macht sie für die Parteigänger des Spektakels so interessant. Der Wahrheitsgehalt wird tendenziös manipuliert. Die Desinformation wird nicht defensiv verwendet. Sie muss fließend sein, überall durchkommen können. Das Konzept der Desinformation ist nur im Gegenangriff von Nutzen. Es muss in zweiter Linie gehalten werden, um im Falle einer hervorbrechenden Wahrheit augenblicklich nach vorn geworfen zu werden. Als ihr wesentlicher Charakter wohnt

¹²²⁵ Vgl. Debord. "Kommentare": 223.

die Desinformation der gesamten existierenden Information inne.¹²²⁶ An allen gesellschaftlichen Fronten werde Unsicherheit organisiert. Wie Debord unter anderem am Beispiel eines vom Staat gelenkten Terrorismus, wie er in Italien in den Siebziger Jahren auf den Plan getreten war, ausführt, geht der Schutz der Herrschaft häufig durch Scheinangriffe vor. Deren intensive Thematisierung in den Massenmedien lässt die wirkliche Operation aus den Augen verlieren. Niemand glaubt dem spektakulären Zusammenhang so recht. Jedoch akzeptierten die Zuschauer die Existenz des Geheimnisses. Debord erachtet es für eine Tatsache, dass das Geheimnis so gut wie niemandem in seiner unzugänglichen Reinheit vor Augen tritt. Viele meinen aber ins Geheimnis eingeweiht zu sein. Wer sich mit dieser Rolle, die mit einem beträchtlichen gesellschaftlichen Imagegewinn und mit Reputation verbunden ist, zufriedengibt, wird sich schwerlich zur Kritik an diesen Umständen verleiten lassen. Noch wird er sich klarmachen wollen, dass der hauptsächliche Wirklichkeitsgehalt der jeweils bekannten Informationen ihm stets vorenthalten bleibt.

Perspektivisch, so gibt Debord einer vagen Hoffnung Ausdruck, sollen seine *Kommentare* einmal dazu dienen, die Geschichte des Spektakels zu schreiben. Das wichtigste Ereignis in diesem Jahrhundert sei zugleich dasjenige, welches zu erklären man am wenigsten versucht hätte.¹²²⁷ Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sieht der Verfasser allerdings niemanden imstande, eine solche Unternehmung leisten zu können, außer sich selbst.

Früher wurde stets nur gegen eine etablierte Ordnung konspiriert. Gegenwärtig ist die Konspiration zu Gunsten der bestehenden Ordnung ein neuer Beruf. Es wird konspiriert um die Ordnung aufrecht zu erhalten. Zu einer solchen Realität verhalten sich die kritischen Instanzen der Gesellschaft hilflos.¹²²⁸ Ein Diskurs könne sehr kritisch sein, auch intelligent geführt, bleibe aber oft merkwürdig dezentriert. Stets mangle es den entsprechenden Versuchen am Fluchtpunkt einer Perspektive. Debord vergleicht eine solche wirkungslose Kritik bildhaft mit dem Faksimile einer berühmten alten Waffe, der lediglich der Schlagbolzen fehlt. Die Kritik sehe manches mit großer Aufrichtigkeit, halte sich dabei aber immer merkwürdig seitwärts. Sie

¹²²⁶ Vgl. Debord. "Kommentare": 240.

¹²²⁷ Vgl. Debord. "Kommentare": 264.

¹²²⁸ Der Philosoph Peter Sloterdijk konstatiert einen solchen Sachverhalt bereits in seiner *Kritik der zynischen Vernunft* von 1983. Der moderne Zyniker versteht seine Daseinsweise als Teilhabe an einer kollektiven realistisch herabgestimmten Sehweise. Er versteht es, seine depressiven Symptome und sein Unbehagen unter Kontrolle zu halten, damit er einigermaßen arbeitstüchtig bleiben kann. "Ja, hierauf kommt es beim modernen Zynismus wesentlich an: auf die Arbeitsfähigkeit seiner Träger - trotz allem, nach allem, erst recht." Moderne Zyniker wissen, was sie tun, aber sie tun es, weil Sachzwänge und Selbsterhaltungstribe ihnen vermitteln, dass es sein muss. Andere, vielleicht Schlechtere als sie, würden es ohnehin tun. In dieser Haltung steckt etwas von einer verlorenen Unschuld, von der Trauer um das bessere Wissen, gegen das alles Handeln und Arbeiten gerichtet ist. Vgl. Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft: Erster Band*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983: 36 - 37.

muss sich so verhalten, als tadele sie viel, ohne dass es aber danach aussieht als verspüre sie das Bedürfnis durchscheinen zu lassen, welches ihre Sache ist.¹²²⁹ Vernichtend ist die Einschätzung Debords zur Kritikfähigkeit der Kunst. Sein Urteil hält in diesem Punkt unverrückbar an jenen Prämissen fest, die bereits die Manifeste und Personalentscheidungen der S.I. in ihrer ersten Phase geprägt hatten. Bezeichnend ist, dass Debord an dieser Stelle seiner *Kommentare* der Metaphorik von Täuschung und Maskerade verhaftet bleibt. Geschickt bedient sich das Spektakel jetzt jener Entwendungstechniken, die einstmals ausgereicht hatten, um es zu denunzieren. Seitdem die Kunst tot ist, so fährt Debord apodiktisch fort, ist es einfach geworden, Polizisten als Künstler zu verkleiden. Wenn die letzten Imitationen eines umgedrehten Neo-Dadaismus sich stolz in den Medien aufplustern und die entsprechenden Künstler dann und wann mal am Dekor der Staatspaläste herumbasteln dürfen, sieht man, wie mit einem Streich allen Agenten oder Hilfskräften der staatlichen Einflusskreise ein kultureller Deckmantel sicher ist.¹²³⁰

In ihrem Zusammenhang mit der Gesamtheit der Texte Debords betrachtet, sind die *Kommentare* alles andere als das haltlose Machwerk eines realitätsabgewandten Verschwörungstheoretikers, als welches sie, wenn man sie aus ihrem Kontext isolierte, bewertet werden könnten. Debord schildert im Begriff des integrierten Spektakulären, dessen Genese er rekapituliert, einen quasi-undarstellbaren Feind.¹²³¹ Aus der Sicht eines Gegenspielers, der den Kräftezuwachs des Spektakels jahrzehntelang beobachtet und agitiert hat, analysiert er dessen Strategie in der Terminologie des Krieges. Die spektakuläre Gesellschaft, so die provokante These, welche Debord zu einem Zeitpunkt formuliert, da der Bankrott der Warschauer-Pakt-Staaten sich bereits abzeichnete, ist zur dystopischen Realität schlechthin geworden. Diese matrixartige Totalität hat jede revolutionäre Tendenz dadurch liquidiert, dass sie die gesellschaftlichen Begegnungsstätten beseitigte, auf denen Opponenten sich mehr oder minder gut auszudrücken vermochten. Was die Individuen betrifft, so ist die spektakuläre Hegemonie durchaus in der Lage, bestimmte eventuell existierende Ausnahmen zu eliminieren oder zu kaufen. Der Triumph der spektakulären Macht ist allgegenwärtig und total, weil sie es versteht, sich unsichtbar zu machen. Ihr eigener Feind hat schlicht und einfach zu existieren aufgehört, da es die spektakuläre Macht verstanden hat, sich ihrer einstigen Gegner durch mediale Kontaminierungs- und Rekuperationstechniken zu bemächtigen. Eine

¹²²⁹ Vgl. Debord. "Kommentare": 267.

¹²³⁰ Vgl. Debord. "Kommentare": 269. Was Debord hier so allgemein formuliert, belegt er in seinem letzten Film *Guy Debord, son art et son temps* anhand von Bildern der von Christo verhüllten Pont-Neuf, sowie schwarz-weiß gestreiften Säulen, die Daniel Buren im Hof des Palais-Royal aufgestellt hatte. Vgl. *Œuvres*: 1871, 1874

¹²³¹ Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 338.

revolutionäre Negativität, wie sie so oft in den Rückblenden Debords gepriesen wird, gibt es schlicht nicht mehr. Mit den *Kommentaren* nimmt Debord dies als unumstößliche Gegebenheit zur Kenntnis. Nachdem er selbst versucht hatte, die Revolution nicht nur zu denken, sondern auch mitzugestalten, wird er jetzt zum Theoretiker der Abwesenheit der Revolution.¹²³² Mit einem selbstreflexiven Zitat des französischen Komödienschreibers Sardou, dessen bekannteste Stücke in der Empirezeit spielen, wiegt Debord zum Abschluss der *Kommentare* nur scheinbar allein die Relevanz seines auf einen aktuellen Stand gebrachten theoretischen Werks. Die folgende Sentenz sollte auf die Kohärenz des Gesamtwerks von Debord bezogen werden, dessen gültige Bewertung Ende der Achtziger Jahre, da viele seiner Texte nicht länger zugänglich, andere vielleicht schon angedacht aber noch nicht geschrieben sind, gar nicht möglich war.

„Man hat vergebens gearbeitet, wenn man es ohne Erfolg getan, so Zeit und Mühe vertuend. Man hat *vergeblich* gearbeitet, wenn das Ziel nach dem man trachtete, wegen eines Mangels am Werke nicht erreicht ward. Wenn ich mit meinem Werke nicht zu Rande komme, so arbeite ich *vergebens*, ich verliere unnütz Zeit und Mühe. Zeitigt mein Werk nicht die Wirkung, die ich von ihm erwartete, erreichte ich mein Ziel nicht, so habe ich *vergeblich* gearbeitet, das heißt, ich habe ein unnützes Werk vollbracht.

Desgleichen sagt man, jemand habe *vergebens* gearbeitet, wenn der Lohn für seine Arbeit ausblieb oder diese nicht gutgeheißen ward; denn in diesem Fall hat der Arbeiter Zeit und Mühe verloren, womit keineswegs ein Urteil über seine Arbeit abgegeben wird, die im übrigen hervorragend sein mag.¹²³³

Das scheinbare Eingeständnis, vergebens gearbeitet zu haben, bezieht sich nur auf die Ziele, die man zu Lebzeiten nicht erreichen konnte. Das theoretische Erstlingswerk wäre unbedeutend ohne die Realität der versuchten Revolution.

Der fortgesetzte Diskurs der *Kommentare*, darin die Bedingungen verhandelt werden, welche die Revolution unmöglich erscheinen lassen, findet zwei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung von *GdS* sein komplementäres Gegenstück in Debords etwa zeitgleich abgefassten autobiographischen Text *Panegyrikus*. Handeln die ‚pessimistischen‘ *Kommentare* von dem, was Debord verabscheut, so spricht derselbe Autor im *Panegyrikus* vornehmlich von dem, was er geliebt hat. Folgt man der Implikation des Titels, so kommt ein Panegyrikus, der schon zu Lebzeiten auf eine Persönlichkeit gehalten wird, ebenso verfrüht, wie Memoiren, die ein Epochenzeug zu Beginn seiner Laufbahn zusammenstellt. Die mythische Figur Debord ist immer bereits älter als ihr Autor, der ahnt, dass ihm so viel Zeit nicht mehr bleibt. Debord ist der Erste, der einen Text dieser nach der italienischen Renaissance höchst ungebräuchlichen

¹²³² Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 339.

¹²³³ Debord. "Kommentare": 279 - 280.

Gattung in so offensichtlicher Weise auf sich selbst geschrieben hat. Diese geballten Dünkel, welche andeuten, dass sich der Kreis der Rückblenden auf sein eigenes Leben zu schließen beginnt, legitimieren sich durch die berechnete Vermutung, dass nach seinem Tod erstmal niemand da sein wird, der gewillt ist, eine solche Lobrede über oder auf Guy Debord zu halten.¹²³⁴ Schon allein aus diesem Grund kümmerte sich Debord selbst um den eigenen Nachruhm. Immer sind es die Umstände, welche die insolente Übertretung der Norm herausfordern. Gewissermaßen als Nekrolog auf seine eigene Person handelt diese verknappte Vita - ein Band von kaum 90 Seiten Text - über das einsame Bollwerk eines letzten Menschen, der noch in der Lage war, dem Spektakel die Stirn eines selbstmächtigen Subjekts geboten zu haben. So ist der *Panegyrikus* auch als Debords so bündige, unverfälschte wie geistreiche Antwort auf die ersten großangelegten Versuche in den späten Achtziger Jahren zu sehen, die Geschichte der S.I. zu kanonisieren und zu musealisieren. Den Vorbereitungen zu einer Ausstellung über das Wirken der Situationisten¹²³⁵, die von Februar bis April 1989 ausgerechnet im verabscheuten Centre Beaubourg eine erste Station machte, begegnete Debord genauso indifferent, wie der ersten umfangreichen Studie zum Thema, welche sich der amerikanische Kulturhistoriker Greil Marcus zugetraut hatte. Indifferenz ist nicht mit Desinteresse zu verwechseln. Es ist vielmehr die einzige Haltung, die es Debord ermöglichte auf seinem Ausguck zu verharren. Fest vertäut sitzt er in der Takelage seiner Narration. Marcus, Autor für Artforum und die Musikzeitschrift Rolling-Stone, verfolgt die Wurzeln der Situationisten bis zu Dada zurück und sieht ihre Wirkung in der Geste des Punk, einer Anti-Establishment-Bewegung, die sich aus dem Umfeld der pro-situationistischen Subkultur in England entwickelte, verpuffen.¹²³⁶

[...] bei ihrem Spiel mit den situationistischen Ideen über Langeweile als soziale Kontrolle, Freizeit als Arbeit, [...] Architektur als Unterdrückung, Revolution als Fete, bei ihrem Spiel mit der dadaistischen Aggression und Arroganz in den Schriften der S.I., mit den darin zum Ausdruck kommenden millenaristischen Zügen[...] erfanden sie eine Popgruppe.¹²³⁷

Das mochte kulturhistorisch alles nicht ganz falsch sein, vernachlässigte aber völlig den späten Debord, der die Untergründigkeit und den Weg zur Auflösung gewählt hatte, und war schon

¹²³⁴ "Denn die Konversation ist so gut wie tot, und tot werden bald auch die sein, die zu konversieren verstanden." Debord. "Kommentare": 221.

¹²³⁵ Die Ausstellung, die von Marc Francis, Peter Wollen und Paul-Hervé Parsy kuratiert wurde, trug den Titel *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps: à propos de l'Internationale Situationniste 1957 - 1972*.

¹²³⁶ Die Originalausgabe des Buchs von Marcus erschien 1989 unter dem Titel *Lipstick Traces. A secret History of the Twentieth Century* bei Harvard University Press, Cambridge, MA.

¹²³⁷ Marcus. *Lipstick Traces*: 458.

deswegen aus dessen Sicht unhaltbar. 1975 bestand das Projekt der Situationisten für den britischen Punk-Impressario Malcolm McLaren und den kongenialen Graphiker Jamie Reid nur noch in toten Buchstaben, die sich "von den dazugehörigen Ereignissen gelöst" hatten.¹²³⁸ Im Punk betrat sozusagen bereits die dritte Generation von Buchstabisten innerhalb eines Jahrhunderts die Weltbühnen (vor denen zukunftsverneinende Jugendliche heftig Pogo tanzten und sich gegenseitig anspuckten).

Ein Prozess der Selbsthistorisierung, wie er von Anfang an integraler Gegenstand aller 'Werke' Debords war, wird in den Realisationen der letzten Lebensjahre ausgeformt. Der erste Band des *Panegyrikus* steht im Zentrum einer auffallend verstärkten literarischen und editorischen Aktivität zum Ende der Achtziger Jahre. Zu deren Ergebnissen zählen neben den *Kommentaren* sowohl die *Histoire de l'Internationale Situationniste*¹²³⁹ von Jean-François Martos, als auch das Regelwerk *La jeu de la guerre*. Vehement verwahrt sich Debord dagegen, dass sein Werk nach anderen Kriterien interpretiert wird, als im Rahmen der eigenen Vorgaben. Je ausführlicher man sich mit den untereinander beziehungsreich verbundenen Texten beschäftigt, die Debord in den letzten Jahren in Stellung brachte, umso schwerer fällt es tatsächlich, die Geschichte anders zu schreiben, als Debord sie überliefert wissen wollte. Debord etablierte sozusagen das Paradigma der Debord-Rezeption. Diese Behauptung wird in Kapitel IX 3. nochmals genauer betrachtet und eingeordnet.

Ein neues Problem, das eng mit der Bemühung zusammenhängt die Geschlossenheit seines Werks zu bewahren, beschäftigte ihn als Floriana Lebovici zu Beginn des Jahres 1990 verstarb. Die festgefügte Hierarchie des Verlages, der auch unter der Führung der Witwe seines Freundes auf Debords Bedürfnisse zugeschnitten war, geriet ins Wanken. Trotz einiger Winkelzüge gelang es ihm nicht, die Nachfolgefrage zu seiner Zufriedenheit zu lösen.¹²⁴⁰ Zu Beginn des folgenden Jahres suchte Debord per Zeitungsannonce aktiv nach einem neuen Herausgeber seiner Schriften. Auf Anregung und Vermittlung des erfolgreichen autobiographischen Schriftstellers Philippe Sollers, Mitbegründer der Zeitschrift *Tel Quel* und glühender Bewunderer Debords, fand er ihn ausgerechnet im Klassikerverlag Gallimard, der vier

¹²³⁸ Vgl. Marcus. *Lipstick Traces*: 458.

¹²³⁹ Martos, Jean-François. *Histoire de l'Internationale Situationniste*. Paris. Éditions Gérard Lebovici, 1989. Das Buch von Martos erzählt die Geschichte der S.I. anhand der hinterlassenen Quellentexte nach. Der ehemalige Situationist erlaubt sich kaum eine freie Interpretation seiner Vorlagen. Hinter der Idee zu diesem Werk muss Debord vermutet werden, der es offenbar auch Korrektur gelesen hat. Vgl. Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 323. Es liegt die Vermutung nahe, dass diese ‚sklavische‘ Geschichte der S.I. Debord dazu dienen sollte, seine eigenen aktuellen Texte zu kontextualisieren, ihnen einen ‚neutralen‘ Resonanzboden zu verschaffen.

¹²⁴⁰ Debord versuchte vergeblich Gérard Voitey, einen Freund der Familie Lebovici, zu überreden, den Verlag zu kaufen. Er setzte wenig Vertrauen in die Söhne Lebovici, die den Verlag als rechtmäßige Erben weiterführen sollten. Vgl. Bourseiller: 536 - 541. Sowie Douin: 313 - 314.

Jahrzehnte zuvor schon Isidore Isou vertreten hatte. Eine angemessen ironische Wahl für einen alternden Frondeur, den man, wenn auch vorgeblich widerwillig, als Literaten kanonifizieren mochte, der sich selbst aber als Klassiker des Erregens von Missfallen stilisierte. Der Kontrakt mit Gallimard wurde erst im Frühsommer 1992 öffentlich. Im Herbst des gleichen Jahres erschien im typischen elfenbein-weißen Einband des Hauses, geziert mit dem berühmten eleganten Logo unter dem Titel, eine Neuauflage von *La Société du Spectacle*, die durch die *Kommentare* und das oben zitierte Vorwort zur italienischen Übersetzung des Textes ergänzt war. Innerhalb weniger Wochen verkauften sich 12.000 Exemplare der gut-beworbenen Auflage. Gallimard war und ist die Referenz in Frankreich und garantiert Verkaufszahlen, sowie literarischen Rang. Bald darauf erschien das Werk bereits in einer günstigeren Taschenbuchausgabe.¹²⁴¹ Im November 1993 publizierte Debord ebenfalls bei Gallimard den bislang unveröffentlichten Text "*Cette mauvaise réputation ...*". Bourseiller bezeichnet das neue Buch als einen Schlag ins Gesicht des neuen Herausgebers.¹²⁴² Debord indes trägt keine persönlichen Feindschaften aus.

Un trait de caractère m'a, je crois, profondément distingué de presque tout mes contemporains, je n'ai l'aurai pas dissimulé: *je n'ai jamais cru que rien dans le monde avait été fait dans l'intention précise de me faire plaisir*. Les caves, pour dire le vrai, raisonnent toujours à l'inverse. Je ne pensais pas non plus que nous étions là pour réussir de bonnes affaires; je doutais même fort de leur agrément. Je n'ai été le rival de personne.¹²⁴³

Ähnlich wie die Beweissammlung und die Überlegungen zur Ermordung Lebovicis ist der aktuelle Text zum großen Teil aus Presseartikeln zusammengestellt, deren diesmal wohlwollendem Tenor der Kompilator in gleicher Weise misstraut wie der Verleumdungskampagne Mitte der Achtziger. Nach seiner Anerkennung als Klassiker, so deutet es Kaufmann, bemühte sich Debord darum, das gewonnene Kapital in Anknüpfung an sein eigenes, diesmal aber bewusst unoriginell angewandtes Pasticheverfahren so schnell wie möglich wieder aus dem Fenster zu werfen. Keiner sollte glauben, dass Debord als Vertragsautor eines renommierten Hauses auf einen späten Erfolg schiele und somit letztlich den Marktmechanismen klein beugeben wollte.¹²⁴⁴ Die Alternativen der Entscheidung für oder gegen Debord sollten unmittelbares Einverständnis oder generelle Zurückweisung der Unverschämtheit sein, einen - gemessen an gemeinläufigen Kriterien für 'gute Literatur' (wie auch immer diese aussehen mögen) - enttäuschenden Text vorgelegt zu haben. „*Cette mauvaise*

¹²⁴¹ Vgl. zu den Angaben Bourseiller: 546 - 550.

¹²⁴² Vgl. Bourseiller: 554.

¹²⁴³ Debord, Guy. "*Cette mauvaise réputation ...*". Paris. Gallimard, 1993: 11 - 12.

¹²⁴⁴ Vgl. Kaufmann: 323 - 325.

réputation ...“ schlug die Anerkennung durch den Literaturbetrieb aus, indem die ganze Innung geschmäht wurde.

3. *Panegyrikus* – Der Stoff aus dem Träume sind

Die einleitenden Gedanken von Debords wohl am offensichtlichsten autobiographischen Buchs *Panegyrikus*, welches 1989 erschien, greifen die provozierend selbstgefällige Vorgabe des Schlusszitats der *Kommentare* auf. Besagter Panegyrikus, den Debord auf sich selbst verfasst hat, "enthält weder Tadel noch Kritik"¹²⁴⁵. Unbescheiden preist das Werk eine hervorragende Persönlichkeit und ihr Tun. Ausführlich gibt der Autor eine tendenziöse "kritische Untersuchung der Schrift des Grafen Phillipe de Ségur" wieder, in welcher dessen Gegenspieler, ein gewisser General Gourgaud, seinem Offizierskameraden aus napoleonischen Tagen die Präntention einer reinen Subjektivität geschichtlicher Darstellung unterstellt. Jener Graf Ségur, mit seinen 1824 veröffentlichten Erinnerungen ein Chronist des desaströsen Russlandfeldzugs Napoleons,¹²⁴⁶ so der empörte Vertreter der Militärhistorikergilde, mit dessen Tirade Debord das erste Kapitel eröffnet, habe aufs Geratewohl losgeschrieben, alle Fakten durcheinander gebracht und die Begebenheiten einer Epoche einfach mit dem vermengt, was einer anderen zugehörig sei. Viel schlimmer aber noch wiege sein Größenwahn, " [...] daß er keinen anderen Zeugen anführt als sich selbst und keine andere Autorität als seine eigenen Behauptungen."¹²⁴⁷

Debord identifiziert sich eingangs mit einem Nestbeschmutzer seiner Zunft und spielt damit simultan auf die erwünschten Wirkungen seiner eigenen 'Kriegserlebnisse' an. In die Rolle des Thukydides, Urvater der Geschichtsschreibung, schlüpfend, schlägt sich Debord, der Gourgauds Kritik nonchalant auf seine eigene Darstellung anwendet, auf die Seite derer, die von jeher eine rein subjektive Form der Historiografie bevorzugten. Wie es Ségur unterstellt wird, erkennen die gleichgearteten Apodiktiker Thukydides und Debord gleichfalls keinen anderen Zeugen der Ereignisse an, als sich selbst.¹²⁴⁸ Es ist die Kohärenz der Darstellung und des Denkens, die seine Zeitgenossen mutlos machen wird, die Ereignisse anders zu schildern

¹²⁴⁵ Debord zitiert eingangs des Buches ein Lexikon der französischen Sprache und einen Abschnitt aus Homers *Ilias*. Beide Belege handeln über die vorgebliche Neutralität des Autors, der seine Stimme so zu distanzieren versucht.

¹²⁴⁶ Mir zugängliche Ausgabe: General Count Philippe de Ségur. *Napoleon's Expedition to Russia*. London. Robinson, 2003.

¹²⁴⁷ Debord. *Panegyrikus*. Erster Band: 7.

¹²⁴⁸ Vgl. *Panegyrikus*: 29. "Das waren die Ereignisse dieses Winters, und so endete das zweite Jahr des Krieges, dessen Geschichte Thukydides geschrieben hat" so das entsprechende Zitat aus Thukydides, *Der Peloponnesische Krieg*.

als er es unternommen hat. Dergleichen wirft sich Debord als letzter Vertreter einer Tradition von Zeitzeugen in die Brust, die von sich behaupten, über einen unbestechlichen Blick zu verfügen. Als auktorialer Erzähler wird er nun so ungerührt wie möglich darüber berichten, was er getan hat. Vorgebliche Indifferenz ist ein probates Mittel die Provokation noch zu verstärken, indem man sich selbst von jeder Empörung und Unbeherrschtheit enthält und damit unangreifbar macht. Debord gibt sich absolut überzeugt davon, dass mit seinem Bericht die großen Linien der Geschichte seiner Zeit hervortreten.¹²⁴⁹ "Meine Methode wird denkbar einfach sein. Ich werde sagen, was ich geliebt habe, und in diesem Licht wird alles Übrige klar und zu Genüge verständlich werden."¹²⁵⁰

Der *Panegyrikus* handelt von exemplarischen Lebensspuren in einer katastrophal veränderten Welt, in der alle Bezugspunkte und Maßstäbe mitsamt dem Boden, auf dem die einstige Gesellschaft erbaut war, hinweggerissen wurden. Angesichts dieser 'geologischen' Katastrophe erhebt Debord in den sieben kurzen Kapiteln der Schrift das eigene *Ich* zum Mittelpunkt der Welt. Nur so lässt sich die Welt im Ganzen aburteilen, ohne ihre trügerischen Reden auch nur anhören zu wollen.¹²⁵¹ Das mutet wahnhaft-solipsistisch im Sinne Max Stirners an. Mehr demonstrative Selbstgewissheit geht kaum.

In der Darstellung hat die Zweckentfremdung, wie sie noch in Debords autobiographischen Filmen vorherrscht, weitgehend einer herkömmlicheren Zitatpraxis den Platz überlassen. Von ihr macht Debord weidlich Gebrauch. Eine Fülle an Originaltönen soll den eigenen Gedanken keine fremde Autorität verschaffen, sondern in sprachlicher Eindeutigkeit manifestieren, aus welchem Holz der Verfasser und das Abenteuer, in das er sich gestürzt hat, geschnitzt sind.¹²⁵² Die manipulative Macht des Zitats liegt darin, dass auch der Bezugstext selbst echter wirkt, wenn man ihn zitiert, „als wenn man ihn als Ganzes vor sich hat“.¹²⁵³ So steigert die Echtheitszuschreibung der Vorlage die Authentizität des Erlebten und umgekehrt. Klassische Gewährstexte stellen das Gerüst seines Tatenberichts. Debord ist vor allem daran gelegen, seine Distanz zur depravierten Sprache seiner Zeitgenossen zu bekunden. Die Sprache ist für ihn der offenkundigste Ausdruck der verarmten Erfahrungsmöglichkeiten seiner Mitmenschen. Konkretisiert heißt das, dass die Sprache in ihrer medialisierten Gestalt nur noch ein ruiniertes Überbleibsel ihrer einstigen Vielfalt ist. Der aktive Sprachschatz der meisten Menschen besteht aus wenigen, ständig wiederholten Wendungen und nicht mehr als 200 Vokabeln. In dieser

¹²⁴⁹ Vgl. *Panegyrikus*: 11.

¹²⁵⁰ *Panegyrikus*: 12.

¹²⁵¹ Vgl. *Panegyrikus*: 14.

¹²⁵² Vgl. *Panegyrikus*: 16.

¹²⁵³ Der Gedanke und das Zitat verdankt sich: Fisher, Mark. *Das Seltsame und das Gespenstische*. Berlin. Edition Tiamat – Verlag Klaus Bittermann, 2017: 28.

heruntergebrochenen Form ihres früheren Reichtums an Bedeutungen begünstigt die fragmentarisierte Sprache eine allzu schnelle Solidarität mit den vermittelten Inhalten.¹²⁵⁴ Mit dem Niedergang der Vieldeutigkeit der Sprache - frappierend sei beispielsweise das Versiegen der ironischen Rede - geht der Verlust ihrer Funktion als Instrument der Kritik einher.

In einem vierseitigen Abschnitt folgt diesem harschen Urteil eine knappe, aber gerade aufgrund ihres lapidaren Stils ungemein anspielungsreiche Abhandlung von Debords Jugend und seiner 'Ausbildungszeit'. Die Passage verdeutlicht die soziale Distanz, welche Debord zur Ambition seiner Zeitgenossen hegte, sich in den vorgezeichneten Bahnen einer bürgerlichen Existenz zu bewegen. Verdinglichungstendenzen zu widerstehen, bedeutet eine Chance die eigene Rede rein zu halten. Debord bekräftigt hier, frei von jedem Machtdenken und nicht korrumpierbar zu sein. 1931 "virtuell ruiniert" zur Welt gekommen, habe er die Erbärmlichkeit der Lohnarbeit, sowie den Ehrgeiz einen Beruf oder eine Karriere anzustreben, niemals kennengelernt. Die materielle Armut, in der er aufgewachsen war, gewährte ihm vor allem die Muse "mehrere gute Bücher zu lesen, von denen aus es stets möglich ist, selbständig alle anderen zu finden, ja sogar die zu schreiben, die noch fehlen"¹²⁵⁵.

Seine ersten Jahre in Paris verbrachte Debord in einem nihilistischen "Milieu von Abbruchunternehmern", die mit dem romantischen Leben der gefährlichen Klassen kokettierten. Die öffentlichen Aktionen jener Kreise waren "selten und kurz". Aufgrund ihrer Form und ihres Inhalts trachteten sie danach "völlig inakzeptabel" zu sein.¹²⁵⁶ "Allerdings trat genau zur selben Zeit eine Verschlechterung aller bestehenden Lebensbedingungen ein, wie um meinen eigentümlichen Wahn zu rechtfertigen."¹²⁵⁷ Wie in *Mémoires* widmet Debord auch im *Panegyrikus* ein vollständiges Kapitel den Schlüsselmonaten des Verlorengehens zwischen dem Herbst 1952 und dem Frühjahr 1953. Er verklärt das Viertel, in das es ihn, wie um dort seine Lehrzeit abzuschließen, zog, als einen Ort an dem "sich alle Anzeichen eines unmittelbar bevorstehenden Zusammenbruchs des gesamten Zivilisationsgebäudes miteinander verabredet"¹²⁵⁸ zu haben schienen. Die jungen Leute, welche sich in Paris versammelten, fühlten sich durch die "moderne Dichtung der letzten hundert Jahre", die Isou, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit dargelegt wurde, in seiner Entwicklungstheorie mit Baudelaire beginnen

¹²⁵⁴ Vgl. *Panegyrikus*: 17. Ein auf 200 Wörter reduzierter Wortschatz wird schon in Michèle Bernsteins Roman *Alle Pferde des Königs* aufs Korn genommen. Wichtiger seien die Stimme und die Syntax und dass sich in diesem beschränkten Repertoire ein paar Dutzend schmutzige Wörter befänden. Vgl. Bernstein. *Alle Pferde des Königs*: 61.

¹²⁵⁵ *Panegyrikus*: 23.

¹²⁵⁶ Alle Zitate in: *Panegyrikus*: 20 - 25.

¹²⁵⁷ *Panegyrikus*: 26.

¹²⁵⁸ *Panegyrikus*: 31.

lässt, magisch angezogen. Das Programm dieser Poesie wollten sie in die Tat umsetzen.¹²⁵⁹ Retrospektiv werden die Aktionen von Namenlosen zu Exempeln widerständiger Existenz schlechthin. Die Mitglieder einer nihilistischen Mikrogesellschaft, als welche man die verlorenen Kinder von Saint-Germain-de-Près klassifizieren kann, einte der einzige gemeinsame Grundsatz, dass es keine Dichtung und keine Kunst mehr geben könne. Dass es galt, etwas Besseres zu finden.¹²⁶⁰ Entdeckt der Nihilismus sein eigenes Betriebsgeheimnis, so ist die Periode der Selbstlähmung beendet. Lebensentwürfe, die unter diesen Vorzeichen langsam Gestalt annehmen und die Selbstaufgabe hinter sich lassen, ähneln dem Beginn einer abenteuerlichen Passage, die zu neuen Ufern führen sollte. Das Schicksal solcher Expeditionen kann man erahnen, weil man sie aus den populären Jugendbüchern kennt. "Im Beginn dieser Reise war ihre Fortsetzung bereits enthalten."¹²⁶¹ Debord hält fest, dass in diesem Milieu von Weltverächtern niemand illusorischen Zielen angehangen habe. "Zwischen der Rue du Four und der Rue de Buci ging unsere Jugend so unwiderbringlich verloren, als wir einige Gläser tranken und es gewiß war, daß wir niemals etwas Besseres tun würden."¹²⁶²

In der Metapher des Trinkens, die den trügerischen Rausch aber auch das geschärfte Gefühl für das Vergehen von Zeit impliziert, findet Debord das Bild seiner Leidenschaften wieder, vor dessen Folie sich die Erkenntnis der Misere des gesamten Lebens am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Die qualitative Fülle der genossenen alkoholischen Getränke aus aller Welt, die Debord hier kennerisch auflistet, korrespondiert dem Wert jenes Erfahrungsschatzes, den man auf der Wanderschaft durch die geschichtsträchtigen Städte Europas ansammeln konnte. In typisch panegyrischer Manier paraphrasiert Debord das Lob der Trunkenheit als torenhafte Neigung, die er sich als Zeichen seines Wissensdurstes und der überquellenden Fülle seiner angefeuerten Leidenschaften allerdings zugute hält.¹²⁶³ Das mit dem *Panegyrikus* vorliegende Resultat, die erste reine Prosaschrift in Debords Schaffen, rechtfertigt den Vorzug, den der Verfasser stets dem abenteuerlichen Leben gegeben hat. "Man wird verstehen, daß mir all dies

¹²⁵⁹ Vgl. *Panegyrikus*: 33. Jean-Luc Godard reflektiert die Liebe der Pariser und Wahl-Pariser zur Literatur in seinen Langfilmen der Sechziger Jahre. Seine Protagonisten lesen ständig in Romanen und zitieren sich quergebete durch die Literaturgeschichte vom Klassiker über soziologische Abhandlungen bis zum Comic-Strip und zur Mao-Bibel.

¹²⁶⁰ Vgl. *Panegyrikus*: 34.

¹²⁶¹ *Panegyrikus*: 37.

¹²⁶² *Panegyrikus*: 38.

¹²⁶³ Das Lob der Trunkenheit hat speziell in Frankreich eine lange Tradition, die von Anacréon im 16. Jahrhundert, bis zu Baudelaire und Rimbaud im 19. Jahrhundert reicht. In seinem Leben und Werk bezieht sich Debord immer wieder auf diese Geschichte, die nicht zuletzt in ihm selbst einen Erben hat. Der Autor Sébastien Lapaque vergleicht die Trunkenheit mit einem universellen öffentlichen Verkehrsmittel, das allen Reisenden und Vagabunden offensteht. "Embarquer, c'est effacer les frontières, abolir la contrainte, voyager dans l'espace, le temps, les mythes, les corps, les rêves, les matins émouvants et les soirs possibles. Le véhicule est accessible à tous les hommes, adapté à toutes les époques. Aucun siècle, aucune civilisation ne lui sont interdits." Lapaque, Sébastien; Leroy, Jérôme. *Éloge de l'ivresse d'Anacréon à Guy Debord*. Paris. Libro, 2000: 5.

recht wenig Zeit zum Schreiben gelassen hat, und das ist auch gut so: das Schreiben muß etwas Seltenes bleiben, da man lange getrunken haben muß, bis einem etwas wirklich Hervorragendes einfällt."¹²⁶⁴ Am Beispiel seiner Vorliebe für Hochprozentiges formuliert Debord eine Analogie. Gescholten wird in diesem Abschnitt seines Buches die verarmte Qualität des gesamten Alltagslebens. In der Gegenwart haben fast alle alkoholischen Getränke ihren Geschmack verloren, zunächst auf dem Weltmarkt, dann regional. Nur die Etiketten der Flaschen seien gleich geblieben, sodass man sie fotografieren könne, wie sie früher ausgesehen haben, "aber nicht mehr trinken"¹²⁶⁵. Das Image - oder wie man in Anlehnung an Baudrillard sagen würde: das Simulakrum - hat die Realität konkreter Erfahrungen vollständig ersetzt. Als Augenzeuge dieses globalen Transformationsprozesses, der sich binnen weniger Jahrzehnte vollzog, verfügt der Autor der *Gesellschaft des Spektakels* und der *Kommentare* über die nötige Expertise sein Urteil glaubhaft zu vertreten. Man weiß hinter dem Verfasser des einen Textes den Klassiker anderer Gattungen und den Systemsprenger der situationistischen Hochzeit. Das ist ein und dieselbe Person. Zumal kann dieses Subjekt historische Verbündete anführen, die sich jeweils meisterhaft gegen strukturell ähnliche Entwicklungen ihrer Epochen verwahrt haben.

Als Gewährsleute für seinen eigenen Versuch in Paris ein selbstbestimmtes Leben zu führen, halten im Gravitationszentrum des Buchs, eingangs des vierten Kapitels, erneut der "kluge Weltmann" Gracián und Machiavellis "Fürst" her. Debord spielt jenseits der Kriterien zur Beurteilung der Handlungen Normalsterblicher. Mit mehr als einem Bein steht er zeitlebens im Reich der Autofiktion. Dabei stets leidend gebunden an die vermaledete Realität seiner Zeit, verleiht ihm seine Verweigerungshaltung zusätzliche Nobilität. Gracián wird folgendermaßen zitiert: "Übertraf doch, als ein Cäsar sich selbst kommentierte, seine Bescheidenheit noch seine Größe; er suchte nicht das Lob, sondern die Wahrheit."¹²⁶⁶

Die genaue Grenzziehung der Straßen in denen Debord einige Jahre lang den beträchtlichen Teil seiner Zeit verbrachte, beschreibt die Zone eines Flächendreiecks, in der die Souveränität der Lebensführung noch möglich, aber früh schon eingengt und bedroht war. Gleichzeitig mit der Bilanz seines Lebens macht Debord einen Kassensturz für seine geliebte Heimatstadt, welcher die melancholischen Stadtbilder in seinen frühen Collagen, Texten und Filmen geballt in Erinnerung bringt. Debords persönliche Parisbilder zeigen von feinem morgendlichem Dunst umwaberte Enklaven oder aber in beißenden Rauch gehüllte, verbarrikadierte Rückzugsgebiete, an deren Grenzen und in deren Falten das längst nicht mehr freie Leben gegen das Spektakel

¹²⁶⁴ *Panegyrikus*: 44 - 45.

¹²⁶⁵ *Panegyrikus*: 47.

¹²⁶⁶ *Panegyrikus*: 49.

verteidigt wird. Der aktuelle Text macht anhand der historischen Notwendigkeiten, die Debord antrieben, den gleichzeitigen Verfallsprozess der Stadt augenfällig. In seiner Jugend musste Debord "einige kurze Streifzüge ins Ausland" wagen, "um den Aufruhr weiterzutragen"¹²⁶⁷. "[...] später aber, nachdem die Stadt bereits ausgeplündert und die bis dahin gewohnte Lebensweise völlig zerstört worden war", ab 1970, wurden diese Aufenthalte länger.¹²⁶⁸ In den Revolutionen, die stets von neuem dort ausgebrochen waren und die Welt beunruhigt und verstört hatten, nennt Debord die Gründe, weshalb Paris ein wenig früher als alle anderen Städte verwüstet wurde. Dialektisch erklärt sich der Autor die jeweils folgenden Zerstörungen als Bestrafung für das Scheitern jener stets inkonsequent durchgeführten Erhebungen des Volkes, die den Verlauf der Geschichte bis an die Gegenwart bestimmten. *Panegyrikus* steigert sich zu einem Memento auf die verlorene Gestalt der Stadt, wie sie jetzt, auf Übereinstimmung mit den Thesen seiner *Kommentare* getrimmt, als Ort der unmöglich gewordenen Revolution vorkommt. Wer die Ufer der Seine, bevölkert von "eiligen Kolonnen eines Ameisenhaufens motorisierter Sklaven" sieht, der könne nur daran glauben, dass Paris dem Erdboden gleichgemacht wurde. " [...] bald würde man an den Ufern der Seine nachforschen, ob diese Stadt jemals existiert hat."¹²⁶⁹

Die Antwort auf die Frage, die *Panegyrikus* aufwirft, hatte Debord bereits in *in girum imus nocte* gegeben. Er zitiert mit Francesco Guicciardini einen kritischen Zeitgenossen Machiavellis und Insider der Machtpolitik der Medici. Dieser hatte angesichts des Endes der Freiheit von Florenz festgestellt, dass das wahre Unglück dieses Zusammenbruchs darin zu sehen ist "in der Zeit geboren worden zu sein, in der diese Katastrophe geschehen mußte"¹²⁷⁰. Das ungeheure Ausmaß der Destruktion bestimmt das Maß der Reaktion eines Menschen, der nicht bereit ist sich und seine Überzeugungen leichtfertig preiszugeben. Es ist die Liebe zu seiner Stadt, die ihn diese Erniedrigung, gegen die er sich fast als Einziger verwandt habe, nicht länger mit ansehen lässt. In den "widerwärtigen 'siebziger Jahren'" war ein leidenschaftliches Leben in Paris unmöglich geworden. Es zog Debord nach Italien und Spanien, wo er in den dort aufkommenden politischen Unabhängigkeitsbekundungen Beweise für die Richtigkeit seiner Thesen suchte und vorfand.¹²⁷¹

¹²⁶⁷ *Panegyrikus*: 52.

¹²⁶⁸ Vgl. *Panegyrikus*: 52.

¹²⁶⁹ *Panegyrikus*: 53.

¹²⁷⁰ *Panegyrikus*: 54.

¹²⁷¹ Neben seinem Engagement für die Inhaftierten von Segovia hatten es Debord vor allem die streikenden italienischen Arbeiter angetan. Er betrachtete die italienische Gesellschaft und die dortige politische Gemengelage gewissermaßen als Vorposten des integrierten Spektakulären. Ihre Ausstände brachten Konzerne des Landes, wie den Lebensmittelriesen Motta, an den Rand des Konkurses. Die unmittelbare Energie, mit der

Erst viel später, als die Flut der Verheerungen, Verschmutzungen und Verfälschungen bereits die Oberfläche der gesamten Welt überschwemmt hatte und auch fast in ihre gesamte Tiefe eingesickert war, konnte ich zu den Ruinen zurückkehren, die von Paris noch übrig waren, da sich nirgendwo sonst etwas Besseres erhalten hatte. In einer Einheitswelt kann man nicht ins Exil gehen.¹²⁷²

Der metapherngespickte Text lässt die Stationen und Aufenthalte Debords in den Siebziger und Achtziger Jahren Revue passieren. Heftige Gewitter und schwere Stürme brauen sich regelmäßig über seinem verborgenen Anwesen in Champot zusammen. Die Verwüstungen des Windes, die dieser im schützenden Baumbewuchs um sein Domizil anrichtet, evozieren Erinnerungen an Schlachtengemälde aus dem 18. Jahrhundert, auf denen es der attackierenden Truppe gelingt, eine Bresche in die Reihen des Gegners zu schlagen. Das Bild, das hier zum Einsatz kommt ist die Vision einer Vergangenheit voll entscheidender Konflikte. Eines schönen, hin- und herwogenden Kampfes, der in eine mythische Gestalt entrückt ist. Debord vergleicht den Eindruck, den ihm ein Blitz gemacht hatte, der ganz in seiner Nähe einschlug, mit der Prosa Lautréamonts. Nichts in der Kunst schien ihm diesem heftigen Aufblitzen nahezukommen als der programmatische Entwurf der *Poésies* des Isidore Ducasse.¹²⁷³ Die Zeit der von den Umständen aufgenötigten Splendid Isolation verging in einer jahrelangen Wartestellung. Der richtige Zeitpunkt für einen Angriff, das Ziel, worauf die strategische Kunst des 'savoir attendre' ausgerichtet ist, kam aber nicht mehr wieder.

Mit dieser nüchternen Einsicht ist die Passage Debords nun beinahe in der Gegenwart angekommen. Nach Paris also ist der Reisende zurückgekehrt, welcher so lange unterwegs war. "Mitten im Winter 1988 ließ abends am Square des Missions Étrangères eine Eule beharrlich immer wieder ihren Schrei hören, getäuscht vielleicht vom klimatischen Durcheinander."¹²⁷⁴ Der aufgeschreckte Ruf, den Debord ausgerechnet am Platz der Fremdenlegion vernimmt, evoziert das Bild vom Vogel der Minerva, welcher gemäß dem berühmten Hegelwort, das seine Vorrede zu den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* beschließt, erst aktiv wird, sobald das Licht des Tages schwindet. "Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug."¹²⁷⁵ In die resignative Stimmung, die dieses Bild erzeugen mag, mischen sich im *Panegyrikus*

italienische Arbeiter ihre Ziele kompromisslos verfolgten, nötigte Debord den Respekt ab, den er seinen Landsleuten versagte. Vgl. Kaufmann. *Guy Debord*: 335 – 336.

¹²⁷² *Panegyrikus*: 55.

¹²⁷³ Vgl. *Panegyrikus*: 58-59.

¹²⁷⁴ *Panegyrikus*: 61.

¹²⁷⁵ Hegel, Georg Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1972: 14.

verhalten hoffnungsvollere Untertöne. Jene unerwartete Ankunft Debords in Paris stellt einen Frühling in Aussicht, der so unweigerlich auf den strengen Winter folgt, wie das Grauen des neuen Tages auf die Nacht. In diesem Sinne kündigt der Schrei der Eule eine neue Epoche an, deren Vorbote in deprimierender Zeit Debord ist. Der gealterte Dialektiker versteht die indignierte Miene des Vogels der Weisheit jedenfalls keineswegs als Anspielung darauf, dass er hätte anders handeln oder sein sollen, wie er sich in den Irrungen seines Lebens entschieden hatte zu tun.¹²⁷⁶ Der Mann ist mit seiner selbstgewählten Rolle in der Geschichte im Reinen. Nicht aber mit der historischen Entwicklung selbst, die ihn bis zum Ende quälen sollte. Die Erinnerung an den Philosophen, mit dessen Weltblick und Methode sich Debord so gerne identifizierte, wird sie unweigerlich verblassen? In einer Comicsequenz, die sich im dritten Kapitel des *Panegyrique: tome second* findet, wankt ein junger langhaariger Trinker zu später Stunde durch ein dunkles Gässchen des Chinesischen Viertels auf eine schummrige Bar zu. Hegel verkörpert in dieser Bildergeschichte den alten, vergrämt dreinblickenden Betreiber, dem im französischen Sprachraum gerne eine fürsorgliche Rolle angedichtet wird. Väterlich bewirtet der Patron seine historischen Nachfolger. Unter den illustren Gästen ist Debord selbst. Vaneigem führt in der Kaschemme das Wort. Marx und Engels sitzen separat an einem anderen Tisch. Gleichzeitig figuriert der Philosoph hinter dem Tresen als wortkarger, nurmehr Gläser polierender Zeuge aus der Vergangenheit. Verdammt dazu, sich nächtelang die verschwörerischen Dispute seiner Stammsäufer anzuhören. Die Frage nach dem Vogel der Minerva ist in dieser Szenerie eine Art Losungswort, welches zum Zutritt in die Kneipe berechtigt (Abb. 98).¹²⁷⁷ Die Barbesetzung im Comicstrip repräsentiert eine ähnliche geschlossene Gesellschaft, wie sie ausgangs des zweiten Kapitels dieser Studie interpretiert wurde. Man sitzt aber nicht mehr am selben Tisch, sondern verstreut im Gastraum. Die Tafelrunde ist eine Utopie. Doch immerhin hat man hier einen geschützten Ort, in dem Diskussion stattfindet.

¹²⁷⁶ Vgl. *Panegyrikus*: 61.

¹²⁷⁷ Abb. In: Debord. *Panegyrique: tome second*: ohne Seitenangabe. Der Dialog lautet folgendermaßen: "Salut Georges! L'Oiseau de Minerve?..." "...a la tombee de la nuit! C'est au fond."



98 Hegel als Wirt und Parolenstifter.

In den letzten drei Kapiteln des *Panegyrikus* überwiegt der Bekenntnischarakter. Allerdings geht es Debord nicht darum, sich eine versöhnliche Rechtfertigung seines Lebens abzurufen. Debord, wie er sich im Text darstellt, tritt nicht als Zweifler in Erscheinung. In den "Augen einer tadelnswerten Welt" soll es sein "Geheimnis" bleiben, wobei er denn, gemessen an seinen eigenen Kompetenzen, so äußerst "professionell" vorgegangen ist, wie er es sich zugute hält.¹²⁷⁸ Umtriebig wie er war, habe er fast allem, was er getan hat, den Anstrich der Verschwörung gegeben. Wenn sich der Autor, wie er es mit einem Zitat aus dem Werk Thomas de Quinceys eingangs des fünften Kapitels tut, als gebildeter Mann der unbestimmten Klasse der Gentlemen zugehörig fühlt, dann nur als ein ihr "unwürdiges Mitglied", das sichtbar keinen Beruf ausübt, noch irgendeinem Geschäft nachgeht.¹²⁷⁹ Debord paraphrasiert die Rolle des Verworfenen, die ihm Jörn bereits zu Beginn der Sechziger Jahre auf den Leib geschrieben hatte.¹²⁸⁰ Sein offenes Interesse für den Krieg bekundet die größtmögliche Distanz zum Konsens des Sicherheits- und materiellen Erfolgsstrebens seiner Epoche, welches seine manipulierten Zeitgenossen für das

¹²⁷⁸ Vgl. *Panegyrikus*: 70.

¹²⁷⁹ Vgl. *Panegyrikus*: 63.

¹²⁸⁰ Vgl. Kapitel IV.5 dieser Arbeit.

'Glück' halten. Ihm allerdings, der die Schönheit des Lebens in der Gefahr und den "Wirbel(n) an der Oberfläche des Flusses, in dem die Zeit dahinfließt" empfindet, ist es gelungen, die Logik des Krieges auf einem recht einfachen Schachbrett darzustellen.

Ich habe dieses Spiel gespielt und einige seiner Lehren auf die Führung meines oft schwierigen Lebens angewandt - für dieses Leben gab ich mir auch selbst eine Spielregel vor, und ich habe mich an sie gehalten. Die Überraschungen, die dieses *Kriegspiel* birgt, sind schier unerschöpflich, und es ist, befürchte ich, vielleicht mein einziges Werk, dem man wagen wird, einigen Wert zuzugestehen. Die Antwort auf die Frage, ob ich von diesen Lehren auch guten Gebrauch gemacht habe, will ich anderen überlassen.¹²⁸¹

Die Passage steckt voller Täuschungen. Mit den Windungen seiner Argumentation widerspricht Debord der mittlerweile gängigen öffentlichen Meinung über seine Person. Als trügerisch musste er es empfinden, dass man Bereitschaft erkennen ließ, ihn in den Stand eines Klassikers der kritischen Theorie zu erheben und der S.I. ihren festen Platz in der Geschichte der Avantgarden anzuweisen. Darauf galt es adäquat zu antworten.

Debords Reflexion über das Verhältnis von Theorie und Praxis des Krieges ist stets auch künstlerische Selbstreflexion. Über die Effektivität und wahre Demonstration seiner Kunst vermögen jedoch erst die nächsten Generationen zu entscheiden. Eigentlich erst der zukünftige Mensch, der sich vom posthistorischen Wesen unterscheiden würde. Man müsse in der Tat zugeben, dass so mancher Befehlshaber, der in einer Schlacht eine bittere Schmach erlitten hatte, als Schriftsteller wahre Wunder vollbringen konnte. Selbst Thukydides und Clausewitz, so vergewissert Debord seine Leser, steckten schmerzliche militärische Niederlagen ein.¹²⁸²

Durch die Gabe der glücklichen Formulierung zeigten sich die Literaten unter den Feldherren stets in der Lage, wenn nicht ihre militärischen Niederlagen zu korrigieren, so doch erfolgreich an die Emotionen ihres Publikums zu appellieren. "Montaigne hatte seine Zitate, ich habe die meinen. Eine Vergangenheit prägt die Soldaten, aber keine Zukunft. Daher können uns ihre Lieder berühren."¹²⁸³ Seinen Leser in einer Weise zu affizieren, die ihm die Schönheit des Konflikts vor Augen führt, ist der Effekt auf den Debord zielt, wenn er mittels historischer Zitate über den eigenen Kampf berichtet. Da er sich im permanenten Ausnahmezustand befindet, verlangt sich der Franzose die Aufrichtigkeit der Schilderung ab. Und genau das lässt sich von denen nicht behaupten, die ihren Frieden mit dem Spektakel zu dessen Bedingungen gemacht haben.

¹²⁸¹ *Panegyrikus*: 76.

¹²⁸² Vgl. *Panegyrikus*: 77 - 78.

¹²⁸³ *Panegyrikus*: 81.

Die Welt des Krieges hat immerhin den Vorteil, daß sie dem dummen Geschwätz des Optimismus keinen Raum läßt. Man weiß genau, daß am Ende alle sterben werden. Ganz gleich, wie gelungen die Verteidigung ansonsten auch sein mag: 'Der letzte Akt', wie es bei Pascal ungefähr heißt. 'ist blutig'.¹²⁸⁴

Die Kürze des menschlichen Lebens war für den unverbesserlichen Zweckpessimisten stets der Antrieb, den Konflikt zu suchen. Allein der Widerstreit ist ein Garant des Wandels. Immer waren Debords Rückzüge durch strategische Notwendigkeiten begründet. Mit galliger Weltabkehr dürfen sie nicht verwechselt werden. Die Erinnerungen, die Debord mit dem *Panegyrikus* vorlegt, verkörpern, wie sich der Autor in den Worten der Memoiren des Protozialisten Saint-Simon ausdrückt, "Ordnung, Regelmäßigkeit, Wahrheit und feste Prinzipien". Diesen Tugenden verhaftet, sollen seine Bekenntnisse alles bloßlegen, "was in Gegensatz zu ihnen steht und in zunehmendem Maße die allerdümmste, aber auch allergrößte Autorität ausübt". Das Aufbegehren gegen einen solchen Spiegel der Wahrheit, den Debord der Welt vorhält, muss demzufolge "unweigerlich ganz allgemein sein".¹²⁸⁵

Als "bemerkenswertes Beispiel für das [...], was diese Zeit nicht wollte" verfolgt Debord die Absicht, seine vom Spektakel irregeführten und gefügig gemachten Zeitgenossen zu bekehren. Angesichts der Aussichtslosigkeit dieses Unternehmens gebärdet er sich nicht als Schwarmgeist, dem die kollektive Verwirklichung einer Utopie vor seinem geistigen Auge steht. Stets überlässt er es den Mächten des Spektakels, ihrem devoten Publikum eine schöne neue Welt vorzugaukeln. Die Sache des Agent Provocateur Debord war und ist es, die Manipulationskünste der Agenten des Spektakels zu entzaubern. In dieser Mission war er zeitweilig umso 'erfolgreicher' unterwegs, da er in Personalunion als Akteur, Regisseur und Beobachter das Gesellschaftsspiel, in das er sich mit seiner ganzen Existenz geworfen hatte, so weit beeinflusste, wie es aufgrund seiner Komplexität überhaupt steuerbar war.

Mit einem Zitat aus William Shakespeares wohl letzter Komödie, *Der Sturm*, beschließt Debord seine "wahre Geschichte": "Wir sind [...] von solchem Stoff, aus dem die Träume werden."¹²⁸⁶ Er überantwortet seine Erinnerungen dem ewigen Ruhm der großen Dramaturgien, denn "niemand wußte besser als Shakespeare, wie das Leben spielt".¹²⁸⁷ In Prospero beruft sich Debord auf den Meister der weißen Magie des Geistes, die Macht vor allem als Verantwortung begreift. Unfehlbar ist aber auch diese fiktionale Figur nicht. Wahre Menschlichkeit, so macht schon Shakespeare in der ambivalenten Figur des Zauberers deutlich, ist kein fester Besitz,

¹²⁸⁴ *Panegyrikus*: 82 - 83.

¹²⁸⁵ Alle Belegstellen in diesem Abschnitt stammen von einem Zitat aus den *Memoiren* von Saint-Simon. Vgl. *Panegyrikus*: 87.

¹²⁸⁶ *Panegyrikus*: 93.

¹²⁸⁷ *Panegyrikus*: 93.

sondern ein unabgeschlossener Diskurs. Leiden und tödliche Bedrohung sind ihre notwendigen Durchgangsstationen. Als Mittel zu ihrer Verwirklichung gelten Verzicht und Selbstüberwindung. Wie die utopische Komödie des Shakespeare, so steht auch das Existenzspiel Debords unzweifelhaft im Dienste einer höheren Moral - und enthüllt doch gleichzeitig die Zerbrechlichkeit dieser Moral. Angesichts des rapiden Spektakularisierungsprozesses, wie ihn Debord in den *Kommentaren* und im *Panegyrikus* beschreibt, wird die Möglichkeit einer neuen und anderen Ordnung zunehmend illusionär. Was sie aber immerhin als Möglichkeit bewahrt. Die Kunst, die vielleicht auf einer verzauberten Insel, dem utopischen, inexistenten Ort, welchen Shakespeare zum Schauplatz seiner Handlung gewählt hatte, der moralischen Harmonie zum Triumph verhelfen könnte, hielt der Realität schon zu Zeiten des englischen Barden nicht stand. Vor seiner Rückkehr in das ungleich kompliziertere Leben der Zivilisation zerbricht Prospero seinen Zauberstab und versenkt sein Buch in der Tiefe des Meeres.¹²⁸⁸ Für Debord ist, wie er schon am Schluss von *in girum imus nocte* verdeutlicht und gewarnt hatte, eine Umkehr ausgeschlossen.

Es ist immer der Text, welcher das Stück macht. Shakespeare spielt in *Der Sturm* auf die Bücher an, die Prospero mit in sein Exil gegeben wurden. Die Parallele zu Debord ist sinnfällig. Wir erfahren schon bei Shakespeare wenig mehr, als dass Prospero diese Werke sehr liebte. Der Kunsthistoriker Hans Belting weist in seiner Revision von *Das Ende der Kunstgeschichte* darauf hin, dass es offen bleibt, um welche Schriften es sich konkret handelt.¹²⁸⁹ Peter Greenaway spekuliere in seinem Film *Prospero's Books* von 1991 über diese Frage und erfinde 24 verschollene Bücher Epikurs, welche die ganze Kultur repräsentieren. Im Film sehen wir die treibende Kraft hinter dem Projekt, den britischen Schauspieler John Gielgud, welcher den Protagonisten mimt, in seinem Studio sitzen. Bemüht darum, sich die Geschöpfe seiner Phantasie ins Leben zu rufen. Zwischen ihm, dem „Bühnenautor Shakespeare und Prospero selbst bestehen ‚cross-identifications‘“, interpersonelle Bezüge in welche Belting auch den Filmregisseur Greenaway selbst aufnimmt. Hinzugefügt sei, dass ursprünglich Orson Welles den Stoff verfilmen wollte, dessen Finanzierung jedoch wie die allermeisten seiner ambitionierten Projekte scheiterte. Der Erzähler ist der Held, welcher die Welt der Illusion erschafft. „Aber erzählt muß sie werden, diese Welt, denn ohne einen Text wäre sie sinnlos.“¹²⁹⁰ Das jeweilige Stück, sei es ein Film, der einen nicht-realisierten Film ersetzt (und insofern auf

¹²⁸⁸ Vgl. Shakespeare, William. *The Tempest/Der Sturm*. Stuttgart.Reclam Verlag, 2003: Akt V, Szene 1, S.133.

¹²⁸⁹ Vgl. Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. München. Verlag C. H. Beck, 1995: 197.

¹²⁹⁰ Belting. *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision*: 198.

ihn verweist), ein Drama oder eine Lobrede auf sich selbst, ist eine Inszenierung der ihm zugrundeliegenden Werke mit anderen Mitteln. So viel Realität auch immer es einzufangen- und naturgemäße Moral es zu verkörpern mag, bleibt es doch „nur ein Schauspiel und also nichts anderes als eine neue Art von Fiktion“.¹²⁹¹

¹²⁹¹ Belting. Ebenda: 198.

IX. "DAS GANZE NOCHMAL VON VORN"¹²⁹²

1. Ein gelungener Übergang?

Debords Ambition, dem Leiden an seiner Zeit Lebenskunst entgegenzusetzen, kann man aus seinem heroischen Selbstentwurf heraus verstehen. Inwiefern der Franzose mit signifikanter historischer Verspätung danach trachtete, die nicht mehr taufrische Forderung ‚absolut modern‘ zu sein, einzulösen. Je stärker der Feind ist - und welcher Kontrahent ließ sich mächtiger denken als das Spektakel in seinem fortgeschrittenen Zustand, wie es zuletzt Debords *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels* entwerfen - desto mehr gebührt dem Widersacher Ehre, der es mit ihm aufnimmt. Welcher sich tollkühn an- und mit einem schwer darstellbaren und nahezu ungreifbaren Gegner misst, „ohne den Sieg zu schauen“, wie der Kulturhistoriker Egon Friedell Ende der Zwanziger Jahre einigermaßen pathetisch über Friedrich Nietzsche sagte.¹²⁹³ Statt des vielleicht unmöglichen glücklichen Lebens, das im Rückblick auf die im Bermudadreieck auf der linken Seine-Seite abgedriftete und verbummelte Jugend wie die auratische Erinnerung an ein Goldenes Zeitalter beschworen wurde, kultivierte Debord kraft seiner Taten und den autobiographischen Rückblenden einen sagenhaften Lebenslauf. Dieser sucht seinesgleichen und findet in der Weltgeschichte jeweils ähnliche Legenden, mit denen er sich verbindet und überlagert. Kognitiv entsteht ein Effekt wie man ihn ähnlich von übereinandergeblendeten Filmaufnahmen kennt. Das vorherige, untere oder ‚ältere‘ Bild oder Porträt schimmert durch, weil das Material so transparent ist, dass selbst mehrere Lagen den Durchblick nicht ganz verwehren. Auf derselben Leidensbasis, die den Nihilismus motivierte, führte die Arbeit an der eigenen Existenz, die eben auch als geschriebener oder kompilierter Text in Erscheinung tritt, zur Überwindung der Lebensverneinung. Weil es kein Schaffen ohne Zerschlagung des Vorhandenen gibt, kann das tätige Leben gar selbstzerstörerische Tendenzen in sich aufnehmen. Debord war obsessiv vereinnahmt vom Willen zur Gegnerschaft, der philosophisch eingeordnet in erster Linie ein Wille zur Selbstmächtigkeit ist. Für ihn, der die zunehmende Spektakularisierung historisch als ausgedehnte Phase des ablaufenden Autodestruktionsprogramm der spätmodernen Gesellschaft(en) dachte, ist es je besser um eine

¹²⁹² Im Original lautet der letzte Untertitel von *in girum imus nocte* "À reprendre depuis le début." 1980 erstellte Debord eine Liste der Entwendungen und Zitate, die in seinem Werk vorkommen. Der letzte Untertitel verweist auf die zirkuläre Anlage des Films und des Textes. Anstelle der üblichen Formeln, mit denen Filme beendet werden, öffnet Debord für seinen Abschluss das Feld, indem er die Genre Grenzen überschreitet. Was auf dem Gebiet des Films geleistet werden konnte, muss nun seine Wirksamkeit in der Realität beweisen. Die Geschichte, die- und von der sein Film erzählt, geht weiter.

¹²⁹³ Friedell, Egon. *Kulturgeschichte der Neuzeit: die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. München. Verlag C. H. Beck, 1989 (Erstausgabe 1927 – 1931): 1402.

solche Welt bestellt, desto schlimmer es mit ihr kommt. Ganz im Sinne von Hegel und Marx ist es widersinnig, sich gegen die Laufrichtung zu stemmen, wenn die Tendenz der Geschichte doch so aussieht, dass auch der Kapitalismus (wie Debord ihn noch kannte und nur kennen konnte), dessen innere Logik und parasitäre Entwicklung all diese neuen Übel losgetreten hat, nur ein Durchgangsstadium darstellt. Das Bestehende, genannt die „spektakuläre Warengesellschaft“, kann allein dadurch in ihrer Existenz gerechtfertigt werden, dass es ein notwendig zu-überwindender Zustand ist. Verursacht die Beschleunigung dieses Vorgangs auch weiteres und immer schlimmeres Leid, wie es für Debord unter dem Deckmantel und im Aufschaukelungskreislauf immer neuer 'Vergnügungen' zum Vorschein kam, so war und ist dies doch von einer metamoralischen Warte betrachtet, zu begrüßen. In dieser Hinsicht kann man Debords unnachgiebige Bastion durchaus mit der Radikalität Nietzsches vergleichen, der sich einst selbst als "Censor vitae", als Schätzer des Lebens, an die Stelle des für tot erklärten Weltenrichters setzte. Wer den Wert des Lebens selbst feststellen will, der darf sich nicht an die Schwundstufe seiner jeweils gegenwärtigen Formen halten, die es nach 2000 Jahren christlicher Lebensverneinung und der darauffolgenden zynischen Verwirklichung der Avantgarde durch den Kapitalismus erreicht hat. Friedrich Nietzsche bekannte sich zum "Amor fati", der bedingungslosen Liebe zur Wirklichkeit, welche eigentlich das Paradox eines voluntaristischen Fatalismus darstellt.¹²⁹⁴ Der Dualismus ist darin zu sehen, dass der Nein-Sager, der seinen Subjektstatus in der Negation und im Konflikt konfiguriert, an sich ein Ja-Sager ist. Im Unterschied zu Nietzsche verzichtete Debord auf die diskreditierte Geste, sich zum Reformator des Lebens auszurufen. Eine durch ihre Wirkungsgeschichte geächtete brandstiftende Idee, wie die des Übermenschen, seiner Avantgardeausformungen, Populär- und Totalitärvarianten, findet sich bei Debord und seinen Mitstreitern zumindest expressis verbis nicht. Lediglich in Anlehnung an Marx das ‚Berufsbild‘ des Situationisten als letztem Universalisten. Ein Situationist geht keinem lästigen, entfremdenden und kompromittierenden Brotberuf mehr nach, sondern verschiebt permanent die Dinge, Kulissen und Bedeutungen. Dauereinsatz übt, macht hart gegen alle möglichen Unbilden, irgendwann aber auch den Resilientesten mürbe. Der Wille zur Macht ist im Rahmen der Existenz Debords stets ein Streben zur Macht über sich selbst. Bald in zunehmenden Maße nur über sich selbst und seine Fiktion.

Rhetorische und gestalterische Fähigkeiten dominieren im Werk Debords das moralische Denken ohne es komplett zu verdrängen. Die begriffliche Leerstelle bedeutet aber nicht, dass

¹²⁹⁴ Vgl. Lütkehaus, Ludger. *Nichts: Abschied vom Sein – Ende der Angst*. Frankfurt a.M.. Zweitausendeins, 2003: 360.

die Ideen Nietzsches für Debord keine Rolle spielen. Vor allem der Gedanke der Selbstüberwindung durch den eigenen Tod und die daran gekoppelte Idee einer Ewigen Wiederkehr übten auf Debord eine enorme Anziehungskraft aus. Beweiskräftig ist diesbezüglich die stets auf Fortsetzung der Geschichte antizipierte Anlage einiger seiner Schlüsselwerke. Aus dem Gesamtzusammenhang seiner Taten und Texte spricht Debord als Kapazität der Situation, die realistisch betrachtet nicht gemeistert werden kann. Er ist der Textoperator in Aktion und Rekapitulation. Sein mythisch ver(un)klärtes Dasein hat er als ein Sein zum Tode und zur Auflösung angenommen. In Nietzsches dionysischer Konzeption der Existenz gehört der Tod als die letzte unausweichliche Konsequenz zum Fest eines sich selbst verschwendenden Lebens dazu. Als Abschluss des selbstbestimmten Lebens ist der Tod vergleichbar mit dem Ende einer konstruierten Situation oder eines historischen Moments. Die volle Wahrheit einer Epoche beweist sich darin, sie auch zu einem persönlichen Finale bringen zu können, welches die Gesamtanstrengung abrundet und überführt. Mit der Auflösung der S.I. hatte Debord ein vergleichbares ‚Kunststück‘ schon einmal fertiggebracht. Mit diesem Opfer wurde ein weiteres Freiheitsmoment in der Geschichte der Revolution markiert. Erst das Ende der widerständigen Organisation steht für ihre volle Wahrheit ein, die ihre Existenz weit überdauern soll.¹²⁹⁵ Sollte es Debord nun auch gelingen, ‚spielerisch‘ seinen eigenen Tod zu meistern, indem er sich ihm überantwortet, sobald der richtige Moment gekommen ist? Wie schon Friedell behauptete, das fast unentrinnbare Schicksal des Kundschafters als höchster Beweis seiner aufklärerischen Mission auf gefährlichem Terrain.¹²⁹⁶

Das Bildmaterial, welches Debord von seinem Lebensweg überlieferte, legt nahe, dass die finale Geste, so sehr sich einige Interpreten seines Werks vor einer Bewertung scheuen, nicht ohne Bedeutung sein kann. Vincent Kaufmann subsummiert die letzte Periode in Debords Leben kurz wie folgt: "tout est dit, œuvres plus complètes que jamais. Les préoccupations de Debord n'ont guère changé, mais éventuellement le rapport de forces."¹²⁹⁷

¹²⁹⁵ Der französische Regisseur Olivier Assayas, welcher sich um die DVD-Edition der Filme Debords verdient gemacht hat, greift das in seinem eigenen durchgestylten Spielfilm *Après Mai* (deutscher Titel: *Die wilde Zeit*) von 2012, welcher bei den Filmfestspielen von Venedig für den Goldenen Löwen nominiert war, auf. Die Schrift *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen* von 1972 ist Lektüre, die seine weibliche Hauptfigur während einer Fahrt im Linienbus liest. Zumindest sorgt er damit für eine Vergegenwärtigung des Textes und macht sein Publikum vielleicht neugierig darauf. Womit wenig über die Qualität seines Films gesagt ist.

¹²⁹⁶ Vgl. Friedell. *Kulturgeschichte der Neuzeit*: 1402. Ich zitiere und paraphasiere Friedell, weil diesen Heldengeschichten im besten Sinne etwas von adoleszenter Schwärmerei anhaftet. Eine Weigerung erwachsen zu werden im Sinne der Einsicht ein begeisterungsvermindertes Leben führen zu müssen.

¹²⁹⁷ Debord. *Œuvres*: 1648.

Wenn das Schreiben letztlich, wie Jörn Etzold konstatiert, im Selbstzitat endet und der Text sich wie bei einer gesprungenen Schallplatte wiederholt,¹²⁹⁸ was bleibt dann übrig? Nietzsche handelt in seinem Werk vom Tod zur rechten Zeit. Zarathustra spricht zu seinen Jüngern:

*Den vollbringenden Tod zeige ich euch, der den Lebenden ein Stachel und ein Gelöbnis wird. Seinen Tod stirbt der Vollbringende siegreich, umringt von Hoffenden und Gelobenden. [...] Also zu sterben ist das Beste; das zweite aber ist: im Kampfe zu sterben und eine große Seele zu verschwenden. [...] Meinen Tod lobe ich euch, den freien Tod, der mir kommt, weil ich will. Und wann werde ich wollen? – Wer ein Ziel hat und einen Erben, der will den Tod zur rechten Zeit für Ziel und Erben.*¹²⁹⁹

Mancher, so Zarathustra, wird auch für seine Wahrheiten und Siege zu alt. Und jeder, der Ruhm haben will, muss beizeiten die schwere Kunst üben, zur rechten Zeit zu gehen. Das konsequenteste ethische Lehrstück bedarf weder einer prompten Antwort noch sofortiger schlaumeierischer Kategorisierung. Manchesmal schon blieb die Nachfolge bis auf weiteres ungeklärt und rief Anwarter unterschiedlicher Schnitzart und konträrer Absichten auf den Plan. Die gut abgehangene Geschichte der Moderne ist von Erbstreitigkeiten und anderen familiären Zwistigkeiten durchzogen und fein gemasert.¹³⁰⁰

Den naturwissenschaftlichen und quasi-religiösen Bemühungen einer Überwindung von Alter, Siechtum und Tod setzt vor allem die autonome Kunst ihre Faszination am Tod entgegen. Wie gebrochen die entsprechende Ausformung im Werk auch jeweils sein mag. In Auseinandersetzung mit den jeweils bestehenden Technologien und Paradigmen, deklinieren Künstler von Rembrandt über Andy Warhol bis Michel Houellebecq (vor allem im Roman *Karte und Gebiet*) die breite Palette an Möglichkeiten durch, welche sich durch das Nachdenken über den Tod und die Möglichkeit, sich selbst das Leben zu nehmen, entstehen. Dahinter, so der Kulturwissenschaftler Thomas Macho, ist die genuin künstlerische Sehnsucht nach Vollständigkeit, nach Vollendung und Abrundung des eigenen Daseins zu vermuten, um es als Endprodukt den Hinterbliebenen vorzulegen.¹³⁰¹ Die wahre Drohung des Todes bestehe im Abbruch, nicht in der Vollendung. Im Rahmen eines Entwurfs des kreativen Suizidenten, lasse sich dieser als „Arrivist“ verstehen, der in seiner Vorstellung immer schon angekommen ist,

¹²⁹⁸ Vgl. Etzold, *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*: 88.

¹²⁹⁹ Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für alle und keinen*. Stuttgart. Reclam Verlag, 1990: 64 - 65.

¹³⁰⁰ Von Laurence Sterne kennt man nicht nur die monochrom schwarze Buchseite, sondern auch die sogenannte marmorierte Seite (marbled page), die er als Emblem seines Werks bezeichnete. Beide Repräsentationen oder Bilder lassen sich als Sternes Vorlass auf die Geschichte der Moderne, spezifisch jene der modernen Kunst, anwenden.

¹³⁰¹ Vgl. Macho, Thomas. *Das Leben nehmen: Suizid in der Moderne*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2017: 345.

bevor er sich auf den Weg gemacht habe.¹³⁰² So wird das Ende als Erfüllung imaginiert, als jener Augenblick, in dem man von sich sagen konnte, es war gut. Das ästhetische Bewusstsein sei also wesentlich suizidal, beziehungsweise "terminal, perfektionistisch und arrivistisch".¹³⁰³ Der Künstler, potenzieller Suizidist der er ist, wirkt und wirkt als Perfektionist, der von allem wünscht, dass es vorbei sei im Sinne von „abgearbeitet und zu Ende gebracht“. ¹³⁰⁴ Insofern sei der Todeswunsch keineswegs destruktiv oder nihilistisch, sondern eine ästhetische Passion. Ausdruck des Begehrens ein anderer zu sein, der gleichsam das eigene Leben wie ein vollendetes Kunstwerk zu betrachten vermag.

Im Rahmen einer Dokumentation über den Surrealismus hatte die Filmemacherin Brigitte Cornand schon einmal die Aktionen der Lettristen und Situationisten gestreift.¹³⁰⁵ Als sie 1993 Kontakt mit Guy Debord aufnahm, der ihr überraschend angeboten hatte ein gemeinsames Filmprojekt zu realisieren, wusste sie noch nichts vom fortgeschrittenen Stadium der Nervenkrankheit, in dem sich der über Sechzigjährige zu diesem Zeitpunkt schon befand.¹³⁰⁶ Das Ehepaar Debord lebte nun die meiste Zeit in Champot, vormalig lediglich ihre Sommerresidenz. Da fast alle zuverlässigen Geldquellen versiegt waren, gestaltete sich der Alltag wohl hart an der finanziellen Armutsgrenze. Obwohl eine Abschiedsrede in Prosaform mit dem *Panegyrikus* bereits gehalten war, realisierte Cornand nach eigener Aussage zunächst nicht, dass Debord den Fernsehfilm *Guy Debord, son art et son temps*, an dem sie einige Monate eng zusammen arbeiteten, als sein Testament anlegte.¹³⁰⁷ Von Anfang an schloss Debord wie üblich jede äußere Einmischung in das gemeinsame Filmprojekt aus.¹³⁰⁸ Wie gewohnt traf er die Auswahl der Bilder, die für den Film Verwendung finden sollten, im Alleingang. Solchen Anzeichen für ungebrochene Vitalität des Autors stehen Motive von Krankheit, bevorstehendem Tod, sowie kulturellem und ökologischen Niedergang gegenüber, welche die

¹³⁰² Vgl. Macho. *Das Leben nehmen*: 346.

¹³⁰³ Macho: 347.

¹³⁰⁴ Macho: 346.

¹³⁰⁵ Christophe Bourseiller führt die Dokumentation *Cette situation doit changer* an, welche 1992 für Canal+ entstand. Vgl. Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 551.

¹³⁰⁶ 1990 wurde Debord mit der Diagnose konfrontiert unterperipherer Neuritis zu leiden. Vgl. Bracken. *Guy Debord: Revolutionary*: 234. Der chronische Verlauf der schmerzhaften Krankheit führt zu Muskellähmungen und Muskelschwund. Die Erregungsleitung des Nervensystems und damit die Empfindungsqualitäten werden gestört.

¹³⁰⁷ Vgl. Bracken: 234.

¹³⁰⁸ "Vous seurez seule responsable, devant moi, des moyens adéquats de cette réalisation; sans qu'il y ait aucune intervention, restriction, ni commentaire de la part de personne d'autre. Je ne veux entendre, ni ne veux que vous entendiez vous-même, de quiconque, aucune sorte de remarque, *même élogieuse*." Brief an Brigitte Cornand vom 27. März 1993. In: *Autour des films (documents)*. Begleitheft zur DVD-Box der Filme Debords: 94. In deutscher Übersetzung findet sich der Brief Debords an Brigitte Cornand in: Debord, Guy. *Ausgewählte Briefe 1957–1994*. Berlin. Edition TIAMAT – Verlag Klaus Bittermann, 2011: 323.

Selektion entwendeter Dokumentarszenen durchziehen. Den musikalischen Rahmen des Films bildet eine Komposition Lino Léonardis, der *Das Große Testament* des François Villon vertont hatte.¹³⁰⁹ Zur Mitte des 15. Jahrhunderts hatte Villon eine lange Ballade als Lebewohl an seine Freunde in der Pariser Unterwelt gedichtet. In bitter-lästerlichen Versen rechnet er darin mit den Instanzen seiner Zeit ab. Alle Personen, Amtsträger und Honoratioren, die den Lebensweg des Dichters kreuzten, werden mit einem Präsent bedacht. Die Dinge, die er aus seinem spärlichen Besitz vergibt, passen jeweils zu den spöttischen bis argen Vorwürfen, die er macht. "Jedem, der ihm Böses getan, zieht er die Maske vom Gesicht, mit allen Feinden rechnet er auf seine Art ab."¹³¹⁰ Sein Entschluss Paris endgültig zu verlassen stand in diesem Moment fest. Debord, aufs Jahr genau 500 Jahre nach Villon geboren und von den Übergriffen und Deformationen des Spektakels zum Vagabundendasein 'gezwungen', nimmt die sich zu satirischer Boshaftigkeit steigernde Abschiedsperformance Villons zum Vorbild. Es entstand so ein Stück Unversöhnlichkeit in schwarzhumoriger Verpackung. Zweifellos handelt es sich dabei um eine Gabe. Sorgfältig ausgearbeitet im Exil in Champot, versehen mit der Anweisung, das Paket erst in Abwesenheit des Spendierfreudigen zu öffnen.

Selbst als kranker Mann zügelte Debord seinen gewöhnlichen starken Alkoholkonsum nicht. Das Leben sollte bis zum Schluss voll ausgekostet werden und nicht in Hoffnungslosigkeit und womöglich Siechtum enden. Weitere ärztliche Behandlung seiner als unheilbar akzeptierten Polyneuritis lehnte Debord ab. Die vorangegangenen Jahre hatte er gründliche Arbeit darauf verwandt, sein Werk und seinen Nachlass zu ordnen. Für seine Frau Alice war das ein untrügliches Zeichen, dass der Autor die Umstände seines Endes gewissenhaft vorbereitete.¹³¹¹ Am 30. November 1994 schoss sich Debord eine Kugel ins Herz. Seinem Wunsch folgend, wurde die Leiche verbrannt und die Asche im Beisein weniger enger Freunde über der Seine verstreut. Zuvor jedoch hatte der Filmemacher und Strategiespieler dafür Sorge getragen, dass er sich unmittelbar nach seinem Tod noch einmal an die Öffentlichkeit wenden konnte. Zum ersten und einzigen Mal erreichte Debord, der damit erst als Toter aus der Klandestinität seines geschrumpften Vertrauten- und Verehrerkreises hervortrat, ein zahlenmäßig sehr großes Publikum. Zuschauer konnten jetzt mit der Fernbedienung in der Hand darüber entscheiden, ob sie zum Zeugen einer massenmedial verbreiteten Wiederauferstehung gemacht werden wollten. Debord ist somit der erste (mir bekannte) Filmemacher, der sowohl die selbstgemachte Revolution als auch die eigene Reinkarnation auf die Bildschirme gebracht hat. Sind das

¹³⁰⁹ Vgl. die Angaben des begleitenden "fiche technique" zur DVD-Box.

¹³¹⁰ Zech, Paul. "Das Leben des François Villon". In: *Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon*. München. DTB Verlag, 2002: 139.

¹³¹¹ Vgl. Hussey. *The Game of War*: 368.

deshalb vorrangig Meilensteine in der Geschichte der Cinematografie, weil sie sich zu diesem Zweck der Tricks der Filmkunst und massenmedialer Mechanismen bedienen?

Der Fernsehfilm *Guy Debord, son art et son temps* wurde am 9. Januar 1995, kaum fünf Wochen nach dem Selbstmord, im Programm des kommerziellen französischen Senders Canal+ ausgestrahlt. Er bildete den Auftakt zu einer Soiree über Debord, dessen Filme *La Société du Spectacle* und *Réfutation de tout les jugements* anlässlich dieses Sonderprogramms erstmals nach dem Entzug des filmischen Gesamtwerks wieder zu sehen waren. Videokopien der Fernsehsendung kamen dann rasch in Umlauf. "Was zuvor radikal unzugänglich war, war nun in höchstem Maße verfügbar, verbreitbar, analysierbar – was nichts anderes bedeutet, als daß die Filme nun in einem post-cinematischen Dispositiv zu operieren begannen."¹³¹² Wie kann man die Frage beantworten, warum diese Elaborate nach Debords Tod ausgerechnet im Fernsehen ausgestrahlt werden sollten? Hatte nicht Debord dem alles nivellierenden televisuellen Rauschen und seiner Massagewirkung stets größtes Misstrauen entgegengebracht? Tatsächlich stellte erst der eigene Tod den notwendigen Anlass für Debord dar, die TV-Nation auf sein Werk hinzuweisen. Ihm persönlich konnte man schließlich nicht mehr ankreiden, von plötzlicher Popularität profitieren zu wollen. Debord legte eine komplette *Res Gestae* in die Hände der Nachwelt, die sich den Kopf zerbrechen soll, wozu dieses Engagement dienlich sei. Die Darbietung ist so wenig friedfertig wie einst das Testament des Maître Villon, hatte aber sofort ein vergleichsweise riesiges Publikum. Wie der Angriff auf den Film einst mit den Mitteln und ästhetischen Errungenschaften des Experimentalfilms erfolgte, so bediente sich Debord des Mediums Fernsehen, um seine Botschaft distinkt vom gleichmacherischen Kontinuum spektakulär-verseuchter Bilder zu scheiden. Formal korrelierte dieser Trennung eine zweigeteilte Komposition des 60-minütigen Dokumentarfilms. In einem ersten äußerst bündigen Abschnitt, "son art", wird die "Kunst" Debords thematisiert. Der zweite Teil, "son temps", führt anhand apokalyptischer Sujets und Bilder die eigentliche Misere seiner Epoche, welche als historische Endzeit deklariert ist, vor Augen.

Im Vorspann des Werks sind Mitschnitte einer lebhaften TV-Diskussionsrunde zu sehen. Anlässlich der Veröffentlichung der *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels* diskutieren sechs französische ‚Fernsehintellektuelle‘ gestenreich die Relevanz von Guy Debord und verfehlen dabei mit ihren zum Teil hanebüchenen Argumenten - 'Napoleon sei mit dem Spektakel gleichzusetzen', 'Debord habe das Spektakel zu seinem Satan gemacht' - wie ‚üblich‘

¹³¹² Levin, Thomas Y. "Ciné qua non": Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie". In: Stemmrich, Gregor (Hg.). *Kunst/Kino. Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln. Oktagon, 2001: 28.

seine Intention. Einig sind sich die Experten in dem Vorwurf, dass Debord zur Bestätigung seiner Analysen weder die Historiker noch die Zeitungen gelesen habe. Dies sei skandalös. Unumwunden gibt einer der Berufskritiker zu, dass er Debords Buch nicht mag.

Alle Beispiele, welche Debord im Folgenden von seiner Kunst gibt, veranschaulichen, dass es ihm weder um Gefälligkeit noch um Zustimmung geht. Sehr wohl aber, wie erstmals so garstig in der Dichtung Villons, um die Kunst der herausfordernden Gabe. Je nachdem, welcher der beiden Zielgruppen man sich zugehörig fühlt, bereitet sie dem unmittelbaren Empfänger Unbehagen, dem Publikum hingegen Lust. Vergnügen, welches ab einem gewissen Punkt in Wut über die Unverschämtheit einer Freigiebigkeit umschlägt, welche revanchistische Geschenke verteilt, um die keiner gebeten hat, die niemand will aber ausnahmslos jeder bekommt. Eine Texteinblendung im Film verweist darauf, dass Debord nur sehr wenig Kunst gemacht hat. Wenn aber doch, dann habe er sie bis zum Äußersten getrieben. Als Belege sind einige Minuten lang zunächst die weiße, dann die schwarze Leinwand aus *Hurlements en faveur de Sade* zu sehen. Zwecks Erläuterung und Kontextualisierung radikal minimalistischer Gesten erinnerte Slavoj Žižek mit Bezug auf den Kunsthistoriker T. J. Clark jüngst daran, was die Modernität von Jacques-Louis Davids Gemälde *Der Tod des Marat* von 1793 (in Abb. 99) ausmacht, dessen obere Bildhälfte fast völlig schwarz, jedenfalls monochrom ist.



99 Mindestens gedoppelter anamorphotischer Effekt nach Žižek.

Der im Klappentext seiner Hegel-Exegese als „verquere(r) Leninist après la lettre“¹³¹³ beworbene slowenische Philosoph spricht von einem sogenannten anamorphotischen Effekt,

¹³¹³ Vgl. das Kritiker-Zitat aus der NZZ auf dem hinteren Einband seines bei Suhrkamp erschienenen Werks über die Zeitgenossenschaft mit Hegel, *Weniger als nichts* in der Auflage von 2016.

wie er ihn zum Beispiel auch in Werken von Orson Welles und im *Film noir* findet. Die Figur des erstochenen Marat in der Badewanne und der ihn umgebende dunkle Raum sind ontologisch voneinander getrennt. Žižek zufolge verweise diese Grenzziehung auf die Unmöglichkeit den opaken Körper des revolutionären Volkes zu repräsentieren. Der hautkranke Revolutionsheld liegt vor einer ‚unfertigen‘ Leinwand, auf der die Projektion des falschen Hintergrunds noch fehlt.¹³¹⁴ Um einem Bild des Volkes möglichst nahe zu kommen, kann man „den Einzelnen am Punkt seines Verschwindens zeigen - seinen gequälten, geschundenen Körper vor dem Hintergrund des verschwommenen Flecks, der das Volk ‚ist“.“¹³¹⁵ Bemerkenswert sei, dass ein solches verstörendes Bild seinerzeit bei den aufbegehrenden Massen in Paris auf Bewunderung stieß. Davids Plan, eine Ikone der Revolution zu erschaffen, ging auf. Die Akzeptanz der leeren Leinwand, beziehungsweise der Versuchung widerstanden zu haben, die freie Fläche mit ideologischen Projektionen auszufüllen, präpariert Žižek als Indiz dafür heraus, dass der Jakobinismus eben noch nicht totalitär war. Seine Gesinnung stützte sich nicht auf das Phantasma, dass ein Führer das Volk verkörpern könne, wie das dann später unter anderem im Stalinismus der Fall war.¹³¹⁶

Weitere Aufnahmen des Fernsehfilms zeigen einige Doppelseiten der *Mémoires*, welche im zweiten Kapitel dieser Studie ausgiebig interpretiert wurden. Das Buch war vor fast 40 Jahren in kleiner Auflage im Eigenverlag erschienen und der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt. Erst 2004 erschien eine Faksimile-Ausgabe, für welche Alice Debord das Copyright hatte. Im aktuellen Kontext bezieht sich das abgefilmte Fragment "A quelle distance sommes-nous" (M5) auf die Verbindung, die ein Massenmedienpublikum mit dem Werk eines Verworfenen unterhält, der den Weg zur Auflösung vor kurzem mit seinem Freitod besiegelt hat, aber schon zuvor wie ein Besucher aus einer anderen, glücklicheren Ära auf seine erfahrungsverminderten Zeitgenossen geblickt hatte. Ob diese in der Vergangenheit oder in der Zukunft liegt, ist eine Frage der Perspektive. Darüber hinaus ist es eine Frage der Rezeption Hegels, den auch auslegt, wer die grundlegenden Texte nicht explizit kennt oder kennen konnte.¹³¹⁷ Eben daher rührt das

¹³¹⁴ Vgl. Žižek, Slavoj. *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2016: 967.

¹³¹⁵ Vgl. Žižek. *Weniger als nichts*: 967.

¹³¹⁶ Vgl. Žižek. *Weniger als nichts*: 968.

¹³¹⁷ *Hegel und wir* ist eine Formel, die einem häufig begegnet. Nicht nur im Buch gleichen Titels von Albrecht Koschorke von 2015, sondern implizit permanent in der durch beispielgebende Anekdoten vorangetriebenen Philosophie Žižek, der sein umfangreiches Buch *Weniger als nichts* als „Hegel-Leitfaden für Imbezille“ (14) bezeichnet. Interessant ist, dass sich das lateinische Stammwort ‚becillus‘ etymologisch von ‚baculum‘ (Stock, Stab, Wanderstab) herleitet. Imbezill ist folglich jemand, der ohne Stock, also ohne Sprache auszukommen denkt. Vgl. Žižek. *Weniger als nichts*: 12. Sinnfällig wird dadurch nochmals die Deutung des Stabs (baton) des ‚Bateleur‘ als Schreibgerät, wie im Prolog dieser Arbeit ausgeführt. Der Bateleur ist ein Hegelianer avant la

sich einstellende Gefühl, ob man sich belohnt oder kollektiv abgestraft wähnt. Gibt es, wie der Rückgriff auf Villon impliziert, einen ewigen Kreislauf des Paradiesverlustes? Rückt dieser Idealzustand in immer weitere Ferne wie einige Adepten Hegels begründet mutmaßen? Die Kamera entfernt sich in einem Travelling von der Buchseite, welche somit wie eine auratische Erfahrung inszeniert wird. Handgeschriebene Manuskriptseiten aus *GdS* konfrontieren den Betrachter infolge mit den ersten vier Thesen der Spektakel-Theorie, die Debords deformierende Methode zur Verwirklichung der Philosophie 1967 vor aller Augen führte und doch jenen für immer verschlossen bleibt, die nicht zu lesen verstehen. Die keinen Begriff von Macht ausgebildet haben, obwohl sie Zugriff auf die zum Wissenserwerb notwendigen Quellen (gehabt) hätten.

Die illiterate Fernsehgemeinde lässt sich dagegen widerstandslos weißmachen, dass es sich bei Christos Verhüllung der Pont Neuf um Kunst handle. Mit Aufnahmen von diesem Großevent des Jahres 1985 beginnt der zweite Teil des Films, der sich der ‚Zeit‘ Debords („son temps“) widmet. Dieser Part besteht fast ausschließlich aus Nachrichtenbildern und Dokumentarfilmszenen, die Cornand gemäß den erhaltenen Anweisungen zusammengeschnitten hat. Der Wahrheitsgehalt der folgenden Bilder ist stets zweischneidig. In einer Welt, die alle Phänomene auf dem Niveau ihrer Warenförmigkeit verhandelt, ist ihr kritischer Gehalt nicht von ihrem spektakulären Wert zu trennen. Letztlich ist die gesamte vorgeblich kritische Kultur nicht authentischer als die Rekonstruktion der Pont-Neuf und die publikumswirksame und nachrichtenwerte Verschleierung der ältesten Brücke über die Seine. Kunsthistorisch gewichtet handelt es sich um massenkompatibel im Stadtraum durch Aufblähung effekthascherisch inszenierte Multiples avantgardistischer Gesten. Schon Man Rays Ready-Made *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920/1972) war als museale Hommage an die ursprüngliche immaterielle Vision des Lautréamont angelegt. Betrachtet man diese Rekuperationen in ihrer Funktion als von Steuergeldern teilfinanzierte Werke, kann man nicht umhin, in ihnen teure Präsente zu sehen, die in aufwändigen Verpackungen auf dem Gabentisch, zu dem Paris verkommen ist, drapiert werden. Als solche sollten sie in der Verwertungslogik des Städtemarketings einen ökonomischen und image-politischen Mehrwert generieren. 17 Jahre waren inzwischen auch schon wieder verstrichen, seitdem die Sprösslinge von Marx und Coca-Cola zum letzten Mal die Tafel festlich flambiert hatten und sprichwörtlich in den gelockerten Pflastersteinen ‚gekommen‘ waren.

Debord ist nicht daran gelegen, Teilwahrheiten über seine Zeit zu formulieren, sondern die dahinterliegende fundamentale Wahrheit über Bildproduktion und Bildkonsum aufzudecken. Stück für Stück, Szene für Szene gibt er diese Images dem Spektakel als ihrem verantwortlichen Urheber in seinem seinerzeit effizientesten Medium zurück. Gleichzeitig dekretiert er damit, dass das Spektakel voll und ganz vom Zuschauer Besitz ergriffen hat, der willig die Bilder schluckt als seien es Hostien oder verordnete Gemütsaufheller. Wie im Testament des Villon handelt es sich um Darbietungen, die nicht mehr persönlich erwidert werden können. Weltflucht ist ein letzter Spielzug, mit dem direkte kommunikative Verbindungen gekappt werden. Vorher wollte man auf Debord nicht hören. Jetzt konnte man ihn nicht mehr selbst befragen. Das ist Potlatch in Vollendung, da der Suizid als Ereignis und Erfahrung kaum noch überbietend beantwortet werden kann. Der Erzähler hat seine Autorität vom Tod geliehen, wenn er mit dem jeweils aktuellen Werk klarmacht, wie es um die Kunst des Erzählens gegenwärtig und ganz allgemein bestellt ist. Er ist uns etwas Entferntes und immer weiter noch sich Entfernendes, sagte Walter Benjamin noch in der ersten Jahrhunderthälfte von ihm.¹³¹⁸

Anselm Jappe schreibt in einem Aufsatz über Debord und die Situationisten: "Wenn Debord, der letzte Avantgardist, am Ende ein klassischer Stilist geworden ist, schließt sich der Kreis."¹³¹⁹ Seine Sinnesänderung habe nichts mit dem Werdegang zu tun, bei dem ein Altmeister der Revolution am Ende seines Lebens seinen Frieden mit dem macht, was er bekämpft hat. Vielmehr handele es sich bei Debords Haltung um einen Erkenntnisfortschritt. Die Natur der kapitalistischen Herrschaft, von Debord als Spektakel beschrieben, hat begonnen, mit ihrem Begriff übereinzustimmen, seit sie sich von ihren vorkapitalistischen Schlacken befreit hat. In einer solchen Zeit, so Jappe, hat der avantgardistische Schock keine Funktion mehr. Weshalb auf ihn nicht mehr zu setzen ist. Der Sieg des Spektakels aber, ist zugleich der Beginn seiner Krise. Ein klassisches Kunstwerk kann in dieser Lage insofern subversiv wirken, weil es an den "qualitativen Reichtum der menschlichen Erfahrung aus der Vorwarenzeit" erinnert.¹³²⁰ Implizit enthält es das Versprechen von Emanzipation und einem entrückten anderen Glück als dem *Fun* der berieselten Herde.

Debord, von der Fernsehexpertenrunde eingangs zum Paria abgestempelt, ersteht in diesem TV-Film kurz nach seinem Tod als eine Art von ihm selbst geheiligter und gefährlicher Narr wieder auf. Angebracht ist, Debord als Übergangsfigur zu verstehen. Sein Werk schlägt eine Brücke

¹³¹⁸ Gedanken und Formulierung verdanken sich Benjamin, Walter. „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskovs“. In: Benjamin, Walter. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1977: 397 und 385.

¹³¹⁹ Jappe, Anselm. „Waren die Situationisten die letzte Avantgarde?“: 139.

¹³²⁰ Vgl. Jappe. ebenda: 139.

zurück in die Vergangenheit der Vorwarenförmigkeit menschlicher Beziehungen, für die unter anderem die Delinquenzerfahrung und das Werk von Villon sowie das Alltagsleben in Paris um 1952/53 eintreten. Es greift in eine imaginäre Zukunft aus, da der Kapitalismus und die spektakuläre Gesellschaft zusammengebrochen sein werden.

2. Die kurze Rückkehr und ewige Wiederkehr von Charles Fourier

Eine Randnotiz in *i.s.* Nr. 12 kolportiert die Wiederaufstellung des Denkmals für Charles Fourier auf dem Clichy-Platz in Paris. Das Ereignis war zeitlich auf einen am Montag, dem 10. März 1969 exakt um 19 Uhr beginnenden 24-stündigen Warnstreik der französischen Gewerkschaften abgestimmt. Der Sockel am Rande einer Grünanlage war leer geblieben, seit die Nationalsozialisten die Skulptur im Zuge der Okkupation von Paris demontiert hatten, weil die Materialien aus denen sie bestand, kriegswichtig für das Dritte Reich waren. Wie die Tageszeitungen *Le Monde* und *France-Soir* meldeten, hatte ein kleines Kommando von unbekannten jungen Leuten ausgereicht, um im Schutze der Dunkelheit eine täuschend ähnliche, mit dünner Bronzeglasur überzogene Kopie der überlebensgroßen Figur mittels mitgebrachter Bohlen auf das verwaiste Piedestal zu stemmen.¹³²¹ Im Lob eines in *i.s.* zitierten Journalisten, der sich anerkennend über die dazu aufgebrauchte Körperkraft äußerte, hallte das Erstaunen über die energetischen Anstrengungen des Barrikadenbaus vom Mai 68 nach. "Eine schöne Leistung, wenn man bedenkt, dass nicht weniger als dreissig Schutz Männer und ein Kran nötig waren, um den Sockel am folgenden Tag wieder freizulegen."¹³²² Die auf dem Postament des alten Denkmals angebrachte Tafel wies die 'Stifter' der Replik als Barrikadenkämpfer der Rue Gay-Lussac aus. Zum ersten Mal, so verlautbart der Artikel in *i.s.* stolz, war die Technik der Zweckentfremdung mit dieser Aktion auf dem Gebiet eines tatsächlichen Eingriffs in die Denkmalpolitik der Kommune und der Nation angewandt worden.¹³²³ Erst in der Morgendämmerung des darauffolgenden Tages sei die immerhin 100 Kilogramm schwere Skulptur vom technischen Dienst der Stadt ein zweites Mal in ihrer Geschichte deportiert worden.¹³²⁴

¹³²¹ Die über 100 Kilo schwere Replik war Bourseiller zufolge ein Werk von Pierre Lepetit, seinerzeit Professor einer Klasse an der Ecole de Beaux-Arts. Zu dem achtköpfigen Kommando hatten u.a. die Situationisten Viénet, Alain Chevalier und Christian Sébastiani gehört. Alice Becker-Ho wohnte der Aktion als Zuschauerin aus sicherer Entfernung bei. Debord selbst war nicht zugegen. Vgl. Bourseiller. *Vie et mort de Guy Debord*: 391 – 392.

¹³²² *i.s.* Nr. 12: 440.

¹³²³ Vgl. *i.s.* Nr. 12: 440.

¹³²⁴ Seit 2011 ist auf dem vormals leeren Sockel Franck Scurtis Skulptur eines Apfels installiert, der bildhaft an Fouriers Werttheorie erinnert. Der Steinsockel selbst wurde von einem Glaskasten umbaut, wie um ihn vor

In den Textblock der letzten Nummer der Zeitschrift sind zwei Abbildungen dieses korrigierenden Eingriffs in das Symbolsystem der Hauptstadt montiert. Das erste kleinformatische Foto zeigt eine Frontalansicht des Denkmals in Untersicht. Fourier sitzt etwas buckelig und sehr breitbeinig da. Er ist in einen langen Hausmantel gehüllt. Zwischen Händen und Knien hält er den obligatorischen Spazierstock leicht schräg zum Oberkörper.¹³²⁵ Auf Kopf, Schultern und Extremitäten der Skulptur liegt ein bisschen Neuschnee. Eine Allee noch winterlich kahler Bäume säumt den Spazierweg hinter dem Denkmal und deutet eine Fluchtlinie an. Das zweite Foto (Abb. 100) zeigt eine Profilsansicht der Statue, die von ihrem Sockel aus den fließenden Verkehr auf dem Platz überschaut.¹³²⁶



100 Replik des Fourier-Denkmals März 1969.

Ein Verkehrsschild im linken Vordergrund dieses Ensembles, das sich an Taxifahrer richtet, weist den Ort als "Tête de Station" aus. Signalzeichen erhielten stets die besondere Aufmerksamkeit der Situationisten. Der Schlüsselbegriff *Détournement* wurde ja ursprünglich dem französischen Richtzeichen für Umleitung entwendet. An der Fassade eines im Hintergrund stehenden modernen Geschäftsgebäudes, in dessen Erdgeschoss sich ein Kino befindet, bewirbt ein großformatiges Plakat einen Cineramafilm über den Ausbruch des Krakatau-Vulkans auf Java im Sommer 1883.¹³²⁷ Bedrohlich türmt sich die Aschewolke über

weiteren Zugriffen zu schützen. Das ist ein vergleichsweise subtiler Umgang mit den Theorien Fouriers und zugleich mit der Historie des Pariser Denkmals in unterschiedlichen Bezugssystemen.

¹³²⁵ So zeigt ihn zum Beispiel auch ein Ölgemälde von Jean-François Gigoux aus dem Jahr 1835, d.h. noch zu Lebzeiten porträtiert. Er sitzt in der angeleuchteten Nische einer Sanddüne am Meer und schaut so finster wie der Himmel über ihm. Fourier starb 1837. Abbildung in: Chollet. *L'insurrection situationniste*: 284.

¹³²⁶ Der Platz ist ein Paradebeispiel für das verlorene Paris, von dem Debord in *in girum imus nocte* und im *Panegyrikus* später behauptete, dass es nicht mehr existiert.

¹³²⁷ Französischer Titel *Krakatoa, A L'Est de Java*, Kinostart im März 1969. Maximilian Schell spielte die Hauptrolle des Kapitäns eines 'Seelenverkäufers', dessen zusammengewürfelte Besatzung auf abenteuerlicher Schatzsuche war. Der amerikanische Spielfilm war 1970 immerhin für den Academy Award in der Kategorie visuelle Effekte nominiert.

dem Eingang an der dicht befahrenen Straße und etwa im Zentrum der Abbildung auf Augenhöhe Fouriers. Beide am Ort vorgefundenen Zeichen kontextualisieren die Kopie des Denkmals im urbanen Bezugssystem, indem sie auf die Bedeutung des Sozialutopisten für die Situationisten und die Revoluzzer des Mai 68 anspielen. Alltag, Individualverkehr und Massenunterhaltung - Das Spektakel hatte Paris längst wieder. Der Sturm auf das Quartier Latin war Geschichte. Stellenweise zitterte die Erde noch ein wenig nach. Allerdings wurden die Generalstreiks jetzt bürokratisch geregelt und zeitlich begrenzt. Wie es sich gehörte, fanden Katastrophen wieder im Kino statt, an exotischen oder fiktiven Orten und nicht länger im Herzen der Grande Nation. Der Text der Hauptstadt ließ sich nur nach Sonnenuntergang oder in der Morgendämmerung redigieren. Im 20. Jahrhundert entzog die Dunkelheit spärlich ausgeleuchteter Straßen der polizeilichen Observation oft noch das, was Ordnungsmächte des Staates von vornherein immer schon für verdächtig halten. Panoptismus endete an den technologischen Grenzen der zur Verfügung stehenden Überwachungsapparate.



101 Überwachungskamera mittig.

Diagonal versetzt zum Foto des oben beschriebenen urbanen Ensembles, welches durch die 'Rückkehr' Fouriers als eine Vakanz im Körper der Hauptstadt inszeniert wird, zeigt eine beinahe gleichformatige Abbildung auf der gegenüberliegenden Seite des Magazins eine an ornamentverzierter Wohnhausbalustrade angebrachte schwenkbare Überwachungskamera (Abb. 101). Die Jalousien der beiden dahinterliegenden Fenster sind heruntergelassen, was den abweisenden Charakter von Architektur und Abbildung unterstreicht. Erstmals in Italien, nämlich in Mailand, wurde ab 1968 Videotechnik zur Identifikation von Demonstranten eingesetzt, so informiert der Magazinbeitrag.¹³²⁸ Darüberhinaus erfährt man, dass diese Praxis

¹³²⁸ Vgl. *i.s. Numéro 12 – Septembre 1969*: 99. Auf S. 441 in der deutschsprachigen Ausgabe der Edition Nautilus.

nun auch in Paris gängig werde. Das Wissen um permanente Sichtbarkeit sollte abschreckende Wirkung entfalten. Aus den Inhalten der Texte und dem Abbildungslayout in *i.s.* entsteht ein dialektischer Sinnzusammenhang. Die Fortschritte des zur Passivität konditionierenden Massenmediums Film, wie es hier auf seine observierende und identifizierende Funktion reduziert wird, und die Zweckentfremdung des lebhaften Platzes, an dem gleich vier Arrondissements aneinandergrenzen und der etwa auf Zweidrittel der Wegstrecke auf einer wichtigen historischen Achse zwischen dem Arc de Triomphe und Sacré-Cœur de Montmartre liegt, stehen einander in herausfordernder Weise gegenüber. Ganz real geht es dabei um die Rückeroberung städtischen Terrains mittels heimlicher Praktiken, die sich dem polizistischen Blick, dem immer etwas von einer Vorverurteilung anhaftet, zu entziehen suchen. Wem es inmitten der Metropole, noch dazu vor einer Menge schaulustiger Passanten gelang, ein verlorenes Denkmal wieder an seinen angestammten Platz zu bringen, dem durften noch ganz andere Unverschämtheiten zugetraut werden. Plädoyers für die Freiheit des Subjekts, für welche der leere Denkmalsockel mnemotechnisch geentert wurde, standen in der Nachwirkungszeit des jüngsten Aufstands auf der Tagesordnung. Offenbar spielte die Erinnerung an die liberale und sozial-utopische Tradition im offiziellen Repräsentationssystem der Hauptstadt früher einmal eine größere Rolle, als es wenige Monate nach den Maiunruhen in Frankreich der Fall war. Der Abtransport eines Denkmals, zumal wenn die gewollte Provokation darin besteht, dass damit an die Besatzung durch die Nationalsozialisten und die Zeit der Vichy-Regierung erinnert wird, welche die französische Gesellschaft zusätzlich spaltete, ist eine nachträgliche Verdammung des Andenkens. Im Geiste autoritärer Regime wurde das Stadtgebiet von Unpersonen offizieller Erinnerungskultur vaporisiert.

Dietmar Kammerer macht in seiner Studie *Bilder der Überwachung* auf ein Buch des französischen Soziologen Michel de Certeau aufmerksam, welches fünf Jahre nach Michel Foucaults ambivalent rezipierten Werk *Überwachen und Strafen* einen handlungsorientierten Gegenentwurf zur fatalistischen Schlussfolgerung Foucaults von der Machtverlorenheit der Subjekte zu etablieren versucht.¹³²⁹ „Die panoptischen Praktiken kontrollieren den Raum, aber es tun sich in ihnen Lücken und Durchlässigkeiten auf für den, der seine Chance zu nutzen weiß.“¹³³⁰ Das asymmetrische Blickverhältnis der Überwachung wird durch die Erwidern des Blicks angegriffen, wodurch sich die Machtasymmetrien zumindest verschieben. Situationisten und Wütende konfrontierten in ihren Praktiken, sowie der denunzierenden öffentlichen Berichterstattung in *i.s.* die Überwachung mit sich selbst und reklamierten so für

¹³²⁹ Vgl. die Darstellung bei Kammerer, Dietmar. *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2008: 323 – 325.

¹³³⁰ Kammerer. *Bilder der Überwachung*: 325.

sich, dass sie wussten, was sie war und tat.¹³³¹ Die Überforderung der Autoritäten, welche der Mai-Aufstand offenlegte, wurde zehn Monate später einmalig und exemplarisch in die permanente Herausforderungsstrategie seiner Vorbereitungszeit rücküberführt. Womit an diese tolle und heiße Phase sowie die ausgelöste staats- und wirtschaftsbedrohende Flutwelle der Unruhen erinnert wurde. Als Erfolg vermelden und auf der Habenseite der Revolution verbuchen konnte man, dass die Nerven der bloßgestellten Machtapparate immer noch blank lagen.

Die 'fortgebrachte' oder 'vergessene' Figur von Charles Fourier, mit der man dessen Gegensätze harmonisierende Systematik der zirkulierenden Lustbarkeiten assoziiert, wie sie derselbe in einer Fülle von Texten ausführte, ist einer der wichtigsten Leuchttürme der Situationisten. Roland Barthes äußert sich über die Theorie Fouriers wie folgt: "Die Lust hat kein Maß, unterliegt keiner Quantifizierung. Das Zuviel ist ihr Wesen."¹³³² Wie sehr erinnert Guy Debord bereits mit seinem selbstgewissen Porträt, das auf der letzten Seite von *i.s. Nr.2* mit einem Zitat von La Rochefoucauld untertitelt ist, an das wohl berühmteste Paradoxon des zu Lebzeiten verkannten Utopisten? "Unser Fehler ist nicht, wie man so oft glaubte, *zu viel zu begehren*, sondern *zu wenig ...*"¹³³³ Barthes charakterisiert den Diskurs Fouriers als einen immer nur propädeutischen Diskurs. So hell brennt und blendet sein Zentrum, die Vision einer sozietären Welt, welche durch die Lust verbunden ist. Die Erfindung Fouriers gehe auf das absolut Neue hinaus, von dem nach Befinden der öffentlichen Meinung noch niemals gesprochen wurde - und auch nicht gesprochen werden dürfe. Fouriers genuine Entdeckung klassifiziert Barthes als ein Faktum des Schreibens, als eine Entfaltung des Signifikanten. Indem sich Fourier, der die Identifikation als Schriftsteller verschmähte, als Entdecker der Lustbarkeiten affirmiert, begibt er sich an die Grenze des Sinns, die wir heute Text nennen.¹³³⁴

Wie Barthes am Beispiel Fouriers ausführt, so kann man auch im Fall des Werkes von Debord behaupten, dass dieser als Bestandteil seines Werks, viel Zeit damit verbringt, von seinem Werk zu sprechen. Als Leser oder Rezipient muss man sich beständig orientieren, auf welcher Sinnenebene man sich befindet. Jederzeit aufmerksam auf verfälschende Darstellungen seiner Person, sowie seiner Schriften und Filme reagierend, kümmert sich Debord um das 'richtige' Verständnis dieser seiner Lebenszeugnisse. "Das Metabuch ist das Buch, das vom Buch spricht."¹³³⁵ Die beiden Diskurse verbinden sich unaufhörlich miteinander und bilden so ein

¹³³¹ Den Gedankengang verdanke ich Kammerer. Ebenda: 332.

¹³³² Zitiert nach Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986: 97.

¹³³³ Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*: 97.

¹³³⁴ Vgl. zu diesem Zusammenhang Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*: 101 - 103.

¹³³⁵ Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*: 103.

autonomes Buch. Seine Konzeption verweist in ihrer Hinwendung zum wissbegierigen Leser auf die Diskontinuität des Werks, welches die entwendeten oder zitierten Texte neu zusammenfügt.¹³³⁶

Die Lust am Konflikt, so wurde mehrfach gesagt, lässt sich als Leitmotiv der gesamten Existenz Debords ausmachen. Auch das Ziel der Harmonie in der Kombinatorik der Leidenschaften bei Fourier ist es nicht, sich vor einem Dissens zu schützen, sondern ihn zur größten Lust eines jeden, der sich auf ihn einlässt, auszureizen. Schon Fourier machte aus dem Konfliktuellen einen Text. Diesem Leitbild folgt Debord, dem es fundamental um die Reinheit seiner Leidenschaften zu tun ist. So eröffnet sich beinahe automatisch der Widerspruch zur Verfahrensweise des Spektakels, welches alles Abseitige kontrollieren möchte. Das Spektakel drängt auf den Kompromiss, zur Integration, letztlich also zum Vergessen des ursprünglich Bedeuteten.

Der Adelige, welcher sich moralisch allein der Integrität seiner Person verpflichtet fühlt, sowie der universale Mensch der Renaissance, wie sie sich in Kardinal Retz und in Machiavelli inkarniert finden, wurden oben als wichtige Identifikationsmodelle Debords für ein glückliches, weil passioniertes Leben beschrieben. Höchste Werte sind ihnen die Freiheit des Individuums und die Liebe zum Gemeinwesen. In der Systematik Fouriers gibt es neben den zwölf grundlegenden Leidenschaften noch eine weitere Obsession, die Barthes als Neigung des Menschen beschreibt, das eigene Glück mit dem seiner Umgebung und dem der ganzen Menschheit in Einklang zu bringen. Der sogenannte "Unitismus" erzeuge Originale, die sich in der realen Welt nicht wohl fühlten, sich den Sitten der Zivilisation nicht fügen könnten. Das Gegenteil des "Unitismus" ist bei Fourier der "Simplismus" (oder "Totalitarismus"), welchen Barthes als Zensur von Begierden beschreibt.¹³³⁷

Die Autorität, die es Fourier und Debord erlaubt zu sprechen und ihrerseits Autorität auszuüben, ist die Reverenz, das Zitat und der überlieferte Diskurs. Nuancierung, welche durch Übung und exzessiven Gebrauch verfeinert wird, ist wiederum eine Garantie für die Lust. In der Fertigkeit Übergänge zu gebrauchen zeigt sich die "hohe Kunst des Harmoniekalküls" als Bemühung um die Verhinderung von Monotonie. Was in der Harmonie wohltuend ist, so die Wendung Fouriers, kommt notwendig aus dem, was in der Zivilisation diskreditiert- und als unwürdig unterdrückt wird. Wohl die wichtigste Übereinstimmung von Fourier und Debord besteht darin,

¹³³⁶ Daniel Guérin nennt in seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe der Texte Fouriers *Aus der neuen Liebeswelt* einige Systematiker, die dem Ansatz des Sozialutopisten Pate gestanden haben. Isaak Newtons Theorie der Schwerkraft und der Anziehung der Himmelskörper, sowie Johannes Keplers astrologische Phantasien bezeichnet Fourier als Minen, die er aufgespürt habe, um allein die "weit wichtigeren Berechnungen der leidenschaftlichen Anziehung" anzustrengen. Vgl. Guérin: 15. Zu den Quellen Fouriers vgl.: 15 - 20.

¹³³⁷ Vgl. Barthes. Ebenda: 119.

dass beider Werke in ihrer strukturellen und inhaltlichen Form ein geschlossenes System, das sich idealistisch oder gar dogmatisch auslegen ließe, negieren. Exemplarisch inszenierte Debord die Ablehnung eines solchen Systems bereits in der Auseinandersetzung mit Constant um dessen *New Babylon*-Projekt.¹³³⁸ Die architektonische Gestalt von *New Babylon* ist nicht zuletzt dem Versuch einer Weiterentwicklung der "Phalansterium"-Idee Fouriers, sowie ihrer utilitaristischen ‚Pervertierung‘ durch Le Corbusier geschuldet.¹³³⁹ Indem Constant, wie es anhand der Texte von *i.s.* für den aufmerksamen regelmäßigen Leser nachvollziehbar gemacht wurde, mit diskursiven Techniken zum Austritt aus der zunehmend a-künstlerisch ausgerichteten S.I. gedrängt wurde, vermied Debord sorgsam, dass der ‚monströse‘ Ausmaße annehmende architektonische Komplex weiterhin mit dem avantgardistischen Projekt der S.I. in Verbindung gebracht wurde. Die Organisation musste wendig bleiben und konnte ihre als nicht dauerhaft angelegte Geschichte deshalb auf keinen Fall mit erdrückenden Werkkomplexen beziehungsweise einer auffälligen ‚Monomanie‘ beladen. Ballast musste über Bord geworfen werden. Folgender Vergleich liegt auf der Hand: Erst als einige 'fortschrittlich' gesinnte Unternehmer begannen, die Theorien Fouriers für ihre Zwecke zu bändigen und versuchten, einen Teil seiner Phantasien in kommunitären Mustersiedlungen zu realisieren, gerannen diese Ideen zu einem System. Übersetzt in die pädagogisierenden Maschinerien nach Wirtschaftlichkeitskriterien arbeitender Musterbetriebe mit angeschlossenen Wohntrakten verloren die utopischen Entwürfe Fouriers den Zauber einer idealen Welt.¹³⁴⁰ Die sicherlich gutmeinenden Adepten Fouriers, allesamt ‚klassische‘ Sozialreformer, die sich von seiner obskuren Theorie der Leidenschaften lösten, versuchten sich über den ökonomischen Erfolg

¹³³⁸ Vgl. Kapitel III.3 dieser Arbeit.

¹³³⁹ Die Ausmaße, die "New Babylon" nach der Demission Constants aus der S.I. anzunehmen begann, geben Debords Skepsis gegenüber dem Projekt Recht. Das Verhältnis zwischen Debords Intention, wozu der Kampf der S.I. gut sein solle und den Modellen Constants ist durchaus dem Verhältnis vergleichbar, in dem Fouriers Systematik der Leidenschaften und die Versuche der Adepten seiner Theorien stehen, diese Utopie in die Realität umzusetzen. Weder das sogenannte Familistère von André Godin in Guise noch die Siedlungsversuche anderer sozialer Utopisten weisen noch viele Gemeinsamkeiten mit den Entwürfen Fouriers auf, die über die Grundrissform des sozietären Palasts hinausgingen. Eine kurze Abhandlung über die experimentellen Lebensgemeinschaften der sozialen Utopisten findet sich in: Eaton, Ruth. *Die ideale Stadt von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin. Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2003: 125 - 136. Genauer geht Franziska Bollerey in ihrer Dissertation *Architekturkonzeption der utopischen Sozialisten: Alternative Planung und Architektur für den gesellschaftlichen Prozeß* auf diese unterschiedlichen Siedlungsformen ein. Mit den sozialpolitischen Anliegen des Unternehmers Godin beschäftigt sich die Studie von Rudolf Stumberger. *Das Projekt Utopia: Geschichte und Gegenwart des Genossenschafts- und Wohnmodells "Familistère Godin" in Nordfrankreich*. Hamburg. VSA-Verlag, 2004.

¹³⁴⁰ Der Argumentation des Kunst- und Bildhistorikers Horst Bredekamp folgend, funktionieren Modelle in allen Bereichen „als Vorschein des zu Verwirklichenden“. Bredekamp. *Der Bildakt*: 284. Bezogen auf die Realisierung der Ideenwelt Fouriers durch Nachfolger und der Fourier huldigenden Großszenarien Constants wirkten die jeweiligen Entwürfe in mehrfacher Hinsicht „sowohl als Löser wie auch als Fessel von Konzepten“. Bredekamp. Ebenda: 285. Diese Multifunktion ist erkenntnisstiftend.

ihrer sozietären Erziehungsanstalten systemimmanent zu bestätigen.¹³⁴¹ Nach Meinung Debords erwies sich Constant der lettristischen Anfänge als unwürdig. Selbst verdienstvolle und integere Weggenossen mussten sich fortwährend einer schonungslosen Selbstprüfung unterziehen. Ihre Beiträge und Leistungen wurden jederzeit danach beurteilt, ob sie den gestiegenen Anforderungen des gemeinsamen Projekts standhielten. Es wurde gesagt, dass Constant als Künstler zu sehr den Verlockungen des Werks und des Marktes erlag, auf dem seine Überlegungen Gehör fanden.

Barthes erklärt in seinem Aufsatz zu Fourier das "Systematische" als das Spiel des Systems. Es ist offene und unendliche Sprache, frei von jeder referenziellen Illusion. Im Vergleich mit dem monologischen "System" ist das "Systematische" ein dialogisch angelegtes Bewegen von Zweideutigkeiten. Es ist ein Schreiben ständiger Permutationen der Sinngebungen im Verlauf der Geschichte. Dem Systematischen geht es nicht um seine Anwendung; es sei denn als rein Imaginäres, als Theater des Diskurses. Fouriers Schreiben, so Barthes, greife das zivilisierte repressive System an. Der Autor fordere eine integrale Freiheit, erhalte aber das genaue Gegenteil: ein frenetisches System, dessen Exzess dialektisch das System überschreitet und somit das Systematische, das heißt das Schreiben Fouriers, erst vollendet. Das Schreiben muss zugleich ein Bild und sein Gegenteil mobilisieren. Debords Manifeste und Taten provozieren den Gegner in Erscheinung zu treten, auf dass der Feind mit seiner Reaktion die düstere Vision des Textes vollende. In dieser dialektischen Bewegung der Negationen belebt sich der Mythos von der unvollendeten Revolution immer wieder neu. Das zumindest virtuelle Ziel dieses Potlachs, bei dem die Widersacher einander zu überbieten trachten, ist der vollständige Ruin eines der Kontrahenten. Der Kampf eines letzten Subjekts gegen die Bedingungen der spektakulären Gesellschaft, als den ihn Debord in seinen späten Schriften und Filmen schildert, kann nicht gewonnen werden. Möglicherweise ist es auch gar nicht wünschenswert einen Sieg davon zu tragen, der nur von kurzer Dauer wäre. Derselbe Text jedoch führt in seiner geschlossenen Form, innerhalb der sich frei mäandern lässt, immer wieder auf einen Anfang zurück, der im Verweis auf noch ältere Mythen ein Goldenes Zeitalter beschwört. Um eine wirklich andere Zukunft denken zu können, ist die Setzung oder Annahme ausschlaggebend, dass man am „*Beginn* eines politischen Projekts“ steht und „eben nicht am düsteren *Endpunkt* der Geschichte“. ¹³⁴²

¹³⁴¹ André Godin beginnt 1859 mit der Errichtung von Wohngebäuden in Nachbarschaft zu seinem Betrieb zur Produktion von gusseisernen Öfen in der Stadt Guise, 200 Kilometer nord-östlich von Paris. Die paternalistisch geführte Gemeinschaft funktionierte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Die Anlage ist heute ein französisches Nationaldenkmal. Vgl. Stumberger. *Das Projekt Utopia*: 30.

¹³⁴² Vgl. dazu Avanessian, Armen; Mackay, Robin (Hg.). *#Akzeleration#2*. Berlin. Merve Verlag, 2014: 8.

Nachsatz zur Aktualität Fouriers: Im Künstlerroman *Karte und Gebiet* schildert Michel Houellebecq ein einziges tiefgründiges Gespräch zwischen seinem Protagonisten Jed Martin und dessen greisen Vater; einem ehemals erfolgreichen Architekten, welcher den unerfüllten kreativen Ambitionen seiner Jugend nachtrauert. Seinerzeit lebte Jeds Vater in Paris, einer damals noch lebenslustigen Stadt, in der man dachte die Welt neu erschaffen zu können. Unter dem Eindruck der Ideen Fouriers verteidigte man im Kollektiv einer kleinen Künstlergruppe die Vision einer komplexen Architektur, welche variable Formen annehmen müsse um Raum für individuelle Kreativität einzuräumen. In einigen wenigen aber viel beachteten Zeitschriftenartikeln, welche sogar Deleuze zitiert habe, wandte man sich gegen die KZ-ähnlich organisierte Zellenstruktur der Gebäude Le Corbusiers. Die utopischen Träumereien aber endeten abrupt als man sich von großen Architekturbüros anstellen ließ. „[...] Und da war das Leben mit einem Schlag längst nicht mehr so reizvoll. Meine finanzielle Lage verbesserte sich ziemlich schnell, damals gab es sehr viel Arbeit, Frankreich wurde in hohem Tempo wiederaufgebaut.“¹³⁴³

Bis zur Aufgabe seiner Firma, einem Ereignis, welches Jed in einem großformatigen neo-realistischen Gemälde festhielt, verantwortete sein Vater den Bau schlüsselfertiger Ferienanlagen, die seinem Büro viel Geld und sogar einige Architekturpreise einbrachten. Vermutlich, so formuliert es Jeds nun pensionierter Vater, gebe es zwischen den Gedanken Fouriers, welche vor allem von der Frage ausgingen, warum der Mensch in der gesellschaftlichen Ordnung einen bestimmten Platz einzunehmen und dann seine Aufgabe zu erfüllen bereit sei, und den Bildern seines Sohnes einen engen Bezug. „Vieles bei Fourier ist wildes Zeug, insgesamt gesehen kann man ihn kaum noch lesen, aber trotzdem lässt sich vielleicht noch etwas daraus gewinnen. Zumindest haben wir das damals geglaubt ...“¹³⁴⁴

3. Guy Debord Memorialist

Bis tief ins 20. Jahrhundert hinein gehörte die Pariser Kernstadt zu den am dichtesten besiedelten Ballungsräumen Europas. Durch den Motor ökonomischer Entwicklungen war dort eine hohe Wohndichte entstanden, welche zu einer besonderen, stark in die Öffentlichkeit gerichteten Lebensweise beitrug. Räumliche Enge beförderte kulturellen und politischen Meinungsaustausch, so der - allen Trivialitätsfallstricken zum Trotz - stimmige

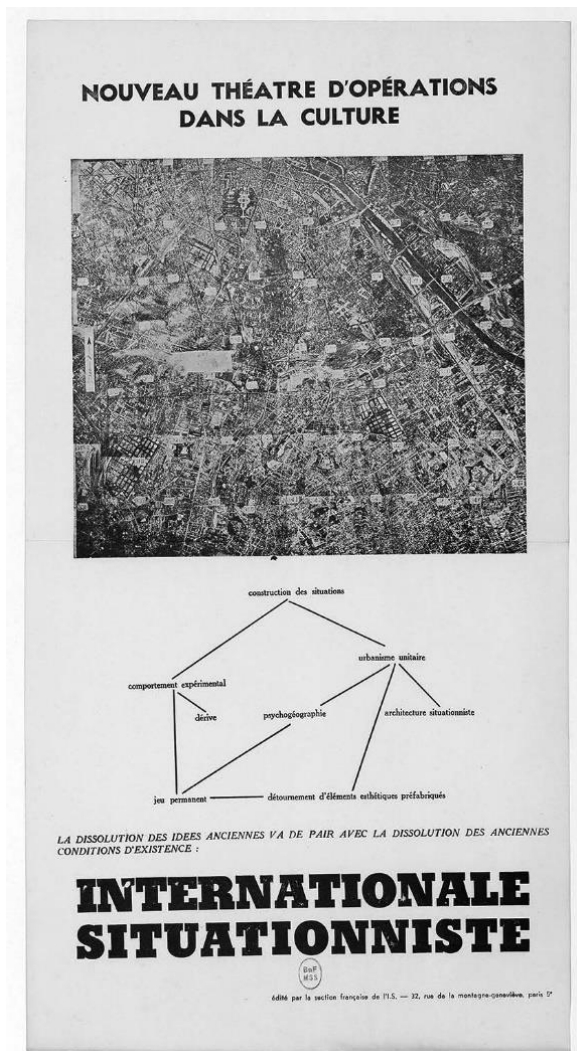
¹³⁴³ Houellebecq, Michel. *Karte und Gebiet*. Köln. DuMont Verlag, 2011: 215.

¹³⁴⁴ Houellebecq. *Karte und Gebiet*: 214.

Gemeinplatz.¹³⁴⁵ Jenes sehr spezifische Stadtklima begann sich mit den urbanistischen und wohnungsbaulichen Entrümpelungsmaßnahmen, durch technischen Fortschritt sowie neue Produkte beschleunigten Individualisierungstendenzen der Fünfziger Jahre spürbar zu wandeln. Was mit dem Bau von Boulevards im Zuge der ‚Haussmanisierung‘ nach dem Schock von 1848 begann, setzte sich durch Gentrifizierung der Arrondissements, Einwohnerverdrängung sowie Sarcellisierung der Stadtränder fort. In der Folgezeit vollzog sich durch den Wegfall von Begegnungsorten ein Rückzug ins Private. Mehr und mehr ersetzte eindimensionaler Medienkonsum die sozialen Kontakte, direkten Austausch und Zusammengehörigkeitsgefühle in den Quartieren. Die Bevölkerung der Metropole wurde dadurch allemal manipulierbarer und politisch leichter steuerbar. Wie zuvor analysiert, zeichneten Lettristen und Situationisten diese Tendenzen in ihren Manifestationen nicht nur seismographisch auf, benannten, durchstreiften und erforschten die Orte und Milieus, sondern eröffneten ihrerseits eine kommunikative, sozusagen paramilitärische Offensive gegen die sich etablierende Kultur der Trennung, Zerstreuung und Vereinzelung.

Auf einem Flugblatt der S.I. vom Januar 1958, gedruckt kaum ein halbes Jahr nach ihrer Gründung, kann die Unterteilung in Planquadrate einer darauf abgebildeten Luftaufnahme der Stadtfläche von Paris kaum Ordnung in das wurmgangartig sich verzweigende Netz des Straßengewirrs auf dem linken Seineufer bringen (Abb. 102). Unter der Reproduktion eines Kartenausschnitts, der von der Bemühung zeugt, die Geographie der Stadt beherrschbarer zu machen, indem man sie in Koordinaten abteilt, sind die wichtigsten Strategiebegriffe der situationistischen Aktionsformen in einem Diagramm dargestellt. In diesem geometrisch hausartig aufgebauten semantischen Netzwerk gipfeln die Spiele des Dérive und des Détournement, der Zweckentfremdung in konkreter Anwendung auf das Alltagsleben und die Bewegung im Stadtraum, in der konstruierten Situation. Der Begriff bildet das Spitzdach des Diagramms, welches wiederum pfeilartig auf das Luftbild verweist. Jenes Pamphlet vermittelt, dass das Projekt, für das Debord und die „Internationale Situationniste“ mit ihren Namen stehen, dem 'Text' einer alten Großstadt, genauer gesagt der Geschichte als Gesamtheit der Erfahrungen, Erinnerungen und Emotionen ihrer Einwohner eingeschrieben ist. Auf der Luftaufnahme wirkt der Pariser Kernstadtbereich wie das Dickicht eines undurchdringlichen Dschungels.

¹³⁴⁵ Vgl. die Darstellung bei Schüle, Klaus. *Paris: Vordergründe – Hintergründe – Abgründe*. München. Aries Verlag, 1997: 144 – 148.



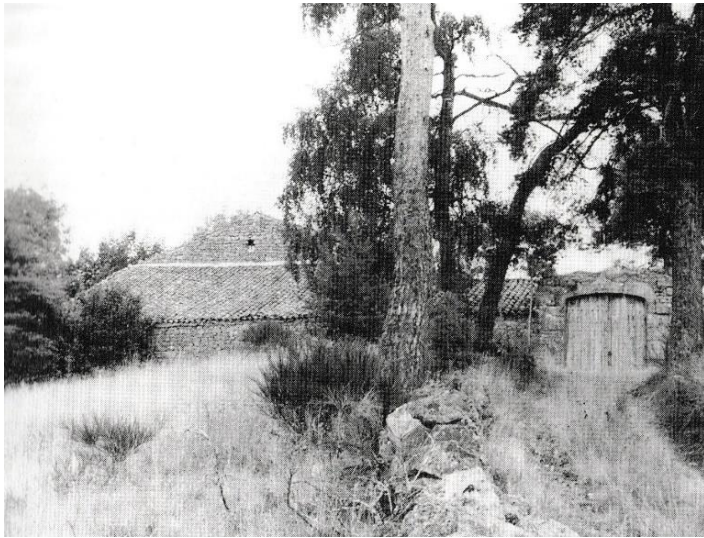
102 Flugblatt der S.I., Januar 1958.

Das Spiel der Situationisten in und mit der Stadt beinhaltet, sich den identifizierenden Blicken der sich massierenden Kontrollmächte zu entziehen. Etwa vergleichbar den Schutzmechanismen und Verteidigungsreflexen indigener Völker oder Stämme, wählte man sich perfekt an den eigenen Lebensraum angepasst. Mit der Formation und Manifestation einer neuen, sich feindselig gerierenden Avantgarde wird das historische Paris als Schmelzpunkt des Stofflichen und des Utopischen vergegenwärtigt. Der Boden eines vermessbaren euklidischen Raums ist wiederum nur die Oberfläche einer geologischen Schichtung, welche sich aus überlagernden Materialien, Bedeutungen und Verheißungen zusammensetzt, die man mit dem Namen der Stadt und der Überfülle der in ihr stattgehabten und stattfindenden Ereignisse verbindet. In der modernen Literatur und bildenden Kunst entspricht die Faszination am Palimpsest einem solchen Gefüge. Ins Palimpsest kann man abtauchen und in ihm verlorengelien. Das Palimpsest ist nicht zuletzt ein Rückzugsort, der wie eine Tarnkappe für Ausfälle und ästhetische Interventionen in städtische Realität und - wenn man so will - in die Geschichte funktioniert.

Zeit seines Lebens (besser: seiner symbolischen Geburt) verrichtete Debord, dessen Aktivitäten alle um Paris, beziehungsweise um den Traum und die Verlusterfahrung einer Idealstadt und eines Stadtideals kreisten, mehr als nur beiläufig die Arbeit eines Memoirenschreibers. Er legt in seiner autofiktionalen Konstruktion von ineinander verschmolzener Lebensgeschichte und Universalgeschichte zugleich die Orte und Elemente frei, die er zu einem neuen Text zusammenfügt. "LA DISSOLUTION DES IDEES ANCIENNES VA DE PAIR AVEC LA DISSOLUTION DES ANCIENNES CONDITIONS D'EXISTANCES" steht mehrdeutig unter der oben beschriebenen Grafik. Der Ausdruck eines immensen Mangels gibt simultan den Anlass für einen Neuanfang ab. Im Titel weist das Flugblatt die französische Hauptstadt als "NOUVEAU THEATRE D'OPERATIONS DANS LA CULTURE" aus. „Paris Perdu“ wird somit Ende der Fünfziger Jahre als Bühne frei gegeben, auf der sich lebendige Aktionen abspielen sollen. Eindeutig lässt sich hier schon nicht mehr zwischen Schauspiel oder Gegen-Spektakel und politischer Intervention trennen. Das Traktat fordert zur aktiven Teilhabe auf, nicht zum Zuschauen. Genau wie Debords Kurzfilme sowie sein gruppenintern verbreitetes Erinnerungsbuch legte das nahe, sich der Kunst zu entledigen; selbst zum Provokateur und zum Erfinder von Formen und Sprache zu werden.

Unablässig evoziert das gesamte Werk Debords Paris als Ort, dessen Geschichte einem dialektischen Prozess des Vergessens und der Erinnerung, von Zerstörung und Neukonstruktion unterliegt. Gleichzeitig kratzen sich mit dieser Abfolge von Vergegenwärtigungen die Spuren der Lettristen, der Situationisten, sowie die Hinterlassenschaften Debords, so ephemere und ohne physische Substanz sie auch gewesen sein mögen, auf diese Projektionsfläche eines kollektiven Begehrens charakteristisch ein. Umso leidenschaftlicher wurde die Liebe zur Hauptstadt bekundet, je häufiger der Wahlpariser sich an den Peripherien seines kulturellen Einflussbereichs, beziehungsweise in älteren Machtzentren Frankreichs und der europäischen Geschichte aufzuhalten gezwungen sah.

Refugien im Hinterland bringen immerhin den Vorteil mit sich, dass Naturmetaphern inszeniert werden können. Etwa die vulkanische, windzersaute und unwegsame Landschaft der Auvergne als kaum zufällig gewähltes Exil. Charles de Gaulle, der als letzter französischer Präsident vor Emmanuel Macron die Provinzen bereiste, folgte dabei den Spuren der Könige. Debord nannte andere Vorbilder. Es gibt nur einen steilen, grasüberwucherten beschwerlichen Aufstieg, welcher zum Besitz und Gut des Einzigen führt (Abb. 103).



103 Geblocktes Tor in Champot, Auvergne.

Der verwunschene Pfad wird durch ein massives Holztor in einer Einfassung aus groben Steinen geblockt.¹³⁴⁶ „Die Tür verweist den Besucher mit Nachdruck auf ihre Materialität: kein Zugang.“¹³⁴⁷ Da man nur wenige Bilder hat, an die man sich halten kann, muss, was sich dahinter abspielt, wie ein Rätsel gelöst werden. Es entzieht sich oberflächlicher Betrachtung wie die verrammelte Tür im letzten Werk Marcel Duchamps *Étant donnés*, an welchem dieser bis zu seinem Tod 1966 im Geheimen gearbeitet hat (Abb. 104). Duchamp hielt ‚seinen‘ Max Stirner ebenfalls hoch.¹³⁴⁸



Gegeben sei: 1. der Wasserfall, 2. das Leuchtgas
(Spanische Tür), 1946-1966

104 Gegeben sei: Eine alte spanische Holztür, gefunden bei Octavio Paz.

¹³⁴⁶ Vgl. die Abbildung in Kapitel 4 von Debord. *Panegyrique: tome second*: ohne Seitenangabe.

¹³⁴⁷ Paz, Octavio. *Nackte Erscheinung: das Werk von Marcel Duchamp*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991: 97.

¹³⁴⁸ Auf die 96. von 100 Fragen Serge Stauffers, ob es denn einen Philosophen (zum Beispiel Max Stirner) gibt, dessen Werk Duchamps volle Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, antwortete Duchamp im August 1960: „ja, zumindest sein ‚Einziges und sein Eigentum‘“. Vgl. den Abdruck des Interviews in: *Marcel Duchamp. 100 Fragen. 100 Antworten*. Publikation anlässlich der Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart, 23.11.2018 – 10.03.2019. München, London, New York. Prestel 2018: 66.

Debords Breschen und Gucklöcher, welche voyeuristischen Gelüsten eine Abfuhr erteilen, indem sie diese zunächst vorgeblich bedienen, sind die feinen Hinweise seiner in der posthumen Veröffentlichung zusammengestellten stark reduzierten Bild- und Zitatauswahl. Einen Blick ins Innere seines Schlosses der Reinheit, das man wahlweise auch als unzugängliche Häretikerburg bezeichnen mag, kann erhaschen, wer die gegebenen Hinweise zusammenzureimen gelernt hat.

Nach der Auflösung der S.I. machte Debord gute Gründe dafür geltend Paris den Rücken zu kehren. Seine Entscheidung verschaffte Evidenz darüber, wie es um das Projekt der Revolution bestellt ist, wenn seine geliebte Heimatstadt im Zuge einer gegenläufigen historischen Bewegung in einer Weise entstellt ist, wie er es in seinen Filmen und im *Panegyrikus* schildert. Das Spiel mit der konstruktiven Kraft der Erinnerung an die Stadt als Ort der Geschichte tritt im vierten Kapitel des *Panegyrique: Tome second* zu Tage. Stadtpläne von Cadix, Florenz und Barcelona sind dort einem Foto Debords gegenübergestellt, das ihn vor der pittoresk verschachtelten Häuserkulisse von Oltrarno zeigt. Jenem Stadtteil von Florenz, in dem Machiavelli geboren wurde. Auf dem Bild zu sehen ist, wie Debord mit verschmitzter Miene an einer Zigarette zieht. Das wirkt erstmal wie ein belangloser Schnappschuss. Aufgeladen wird der ikonographische Zusammenhang dieser Abbildungen allerdings durch ein Zitat des verfeimten Florentiners zum Nationalcharakter der Franzosen: "Les Français sont par nature friands du bien d'autrui, et à la fois fort prodigues tant du leur que de celui des autres."¹³⁴⁹ Im Verweis auf die Stadt- und Gesellschaftsideale vergangener Epochen gelingt es die Diskrepanz zur gegenwärtigen Situation des Kampfes um diese vergessenen Leitbilder melancholisch zu inszenieren. Offensichtlich bereitet das auch ein wenig Vergnügen. Machiavelli bürgt dafür mit seiner Existenz und einem Werk, welches vor allem die Liebe zu seiner Heimatstadt hochhält. So verworfen, wie alle getan haben, scheinen beide - Machiavelli und Debord - im Kern ihres Wesens nicht gewesen zu sein.

Mittels des Zitats rückt die Person Debords, nach wie vor mit dem Attribut Glimmstengel zugange, wieder in den Vordergrund der Erinnerung an jene Zeit einer gesteigerten physischen Mobilität, die ihn in konzentrischen Kreisen von Paris entfernte. Allerdings auch um zu veranschaulichen, was dort erreicht werden konnte. Damals, im Mai 68, als man den Pakt mit dem Spektakel symbolisch aufgekündigt hatte, indem man Konsumgüter und alles, dessen man habhaft werden konnte, zu militärisch zwecklosen Barrikaden zusammenschob und auf dem Altar der Stadt anzündete. Die Historisierung der Ereignisse setzte bereits ein, da die Revolte

¹³⁴⁹ Debord. *Panegyrique: tome second*: ohne Seitenangabe. Das Kapitel wird eingeleitet mit der grobgerasterten Vergrößerung des Fotos aus dem Buch von Viénet, das Debord 1968 inmitten der Vollversammlung in der Sorbonne zeigt.

noch im vollen Gange war. Am Tag nach der ersten Barrikadennacht strömten Pariser und Einwohner der Vororte mit ihren Familien in die Rue Gay-Lussac und streunten durch die angekockelten Trümmer. Sie prüften etwas, das sich ihnen entzog und was auch keine fotografische Aufnahme in seiner Substanz festhalten konnte. Claude Lefort plädierte in seinem Bericht „Die neue Unordnung“, den er unter dem noch frischen Eindruck des Aufstands verfasste, dafür, zunächst einmal dem Erstaunen freien Lauf zu lassen. Im Anschluss an den Mai 68 stellte sich aber bald berechtigt die Frage, „was denn nun eigentlich geschehen sei“.¹³⁵⁰ Zum Verdruss vieler Akteure jedenfalls keine Revolution, nichts wirklich Fass- oder Greifbares, sondern nur „die strahlende Beschwörung des Legendären aller Revolutionen“.¹³⁵¹ Der französische Historiker Pierre Nora verweist im Rückblick nach etwas mehr als 20 Jahren auf eine lange Liste historischer Phantasmagorien, welche der Mai 68 auf rein symbolische Weise rekapituliert habe. Die 68er drängten wohl zum Handeln, zelebrierten aber durch das nur spielerische Auflebenlassen letztlich das Ende der Revolution.¹³⁵² Mit dem Mai 68 sollte mit der von Spektakeln lebenden Unterhaltungsindustrie gebrochen werden. Allerdings, so Nora, erhielt diese durch die Ereignisse erst so richtig Auftrieb, da ausnahmslos alle Akteure das Ereignis nicht mehr außerhalb des spektakulären Dispositivs wahrnehmen konnten. Das, was Nora hier moniert, ist genau jene Verdichtung von Macht, welche Debord dem Kräftezuwachs des Spektakels zugutehält und weshalb es ihm ein würdiger, weil sehr viel stärkerer und immer noch gewaltiger sich aufbauender Gegner war. Selbst die Reihen der homogensten, durch fortwährende Selbstkritik an ihrer eigenen Geschichte gewachsenen antispektakulären Notorietät, die es gab, nämlich der Situationistischen Internationale, konnten aufgesprengt werden. Der Mai 68 ist ein Fanal des Gedenkens an die Revolution, welches eine Gewissensfrage an alle Beteiligten stellt. Claude Lefort bringt es auf den Punkt, wenn er ebenfalls 20 Jahre nach dem Ereignis und seiner ersten Einschätzung formuliert, dass viele Beobachter und in die Ereignisse verstrickte Autoritäten verweigerten, sich Fragen zu stellen. Nichtsdestotrotz aber in einem Teil ihrer selbst getroffen wurden, den sie so gerne ignorieren wollten.¹³⁵³ Durch die Ereignisse in ihrem rasanten Verlauf wurde der Autorität ihre Gewissheit entzogen. Widerwillig musste man die jeweils ausgeübten Rollen aufgeben, um in ein unvorhersehbares Abenteuer einzutreten. Kleine Tatsachen in großer Anzahl weisen auf den wesentlichen Charakter des Mai 68 hin.¹³⁵⁴ Das wissenschaftliche Bemühen, den Mai 68 hauptsächlich an seinen politischen Wirkungen zu messen, zielt an der eigentlichen

¹³⁵⁰ Nora, Pierre. „Das Zeitalter des Gedenkens“: 545.

¹³⁵¹ Vgl. Nora. Ebenda: 545.

¹³⁵² Nora: 545.

¹³⁵³ Vgl. Lefort, Claude. *Die Bresche: Essays zum Mai 68*. Wien. Verlag Turia + Kant, 2008: 78.

¹³⁵⁴ Vgl. Lefort. *Die Bresche*: 79.

Demonstration vorbei, sagt Lefort. Es gab keine Revolution, sondern einen momentanen Aufruhr in Erinnerung an spezifische Wesenszüge vorangegangener Revolutionen, die immer vor allem mit einer ungeheuren Befreiung des Wortes und der Sprache, sowie der Erweiterung eines öffentlichen Raumes einhergegangen waren, in dem sich Menschen treffen konnten. Das Aufbrechen einer zuvor unter Überwachung stehenden Rede öffnet die „Bresche“.¹³⁵⁵

Das ganze Werk Debords verortet sich durch die Technik der Rückblenden in der Tradition der Memoirenliteratur. Das Aufschreiben der eigenen Geschichte in Überschreibung der Zivilisationsgeschichte des Abendlandes ist gleichzeitig Teil der Ambition sich in diese Geschichte einzuschreiben und damit aktiv in die Zeitläufte einzugreifen. Debord zitiert im zweiten Band des Panegyrikus einen Universalhistoriker wie folgt: "J'ai suivi un plan original, ayant imaginé une méthode nouvelle d'écrire l'histoire et choisi une voie qui surprendra le lecteur, une marche et un système tout a fait à moi."¹³⁵⁶ Von besonderer Faszination und Wirkung sind dabei die Erinnerungen jener Protagonisten, die zunächst in den Dienst der Gesellschaft genommen- und später in ihrem gesellschaftlichen Rang zurückgestuft wurden. Diese Tradition setzt Debord fort indem er sie zum Entgleisen bringt und neue Spuren legt. Pierre Nora spitzt ihre Stellung in den Konflikten ihrer Epoche so zu: "Nur das Gedächtnis blieb ihnen noch, als ihnen historisch überhaupt nichts mehr blieb."¹³⁵⁷ Debord gibt kurz nach dem Zeitpunkt seiner symbolischen Geburt vor, bereits alles verloren zu haben, noch bevor es einen Rang zu bekleiden galt. Ein größerer Verlust aber auch eine größere damit gewonnene Freiheit ist infolge nicht denkbar. Jemandem, der es kategorisch ablehnte, eine Stellung anzunehmen oder eine Funktion verliehen zu bekommen, kann man sie erst posthum wieder andichten. Nachdem er seine Demonstration verrichten- und seine Marken setzen konnte.

Folgt man der Darstellung bei Nora, so entfaltet sich die Gattung der Memoirenliteratur in Frankreich ausgehend von einer Transformation ihres mittelalterlichen Erbes. Die Entwicklung trägt den veränderten strategischen Bedürfnissen in Frankreich in einem Klima der Abrechnung und des genauen Aufwiegens im 16. Und 17. Jahrhundert Rechnung. Sie wächst in der Zeit nach der Fronde zu ihrer Blütezeit heran. An den Reibungspunkten zwischen gestärkter königlicher Macht und einer sich in feindliche Lager aufspaltenden Gesellschaft, wächst das Genre durch Anschwemmungen, die sich auf dem ersten mittelalterlichen Modell abgelagert haben.¹³⁵⁸ Nora bezeichnet die glänzendsten Beispiele der Gattung, wozu er die Erinnerungen

¹³⁵⁵ Vgl. Lefort. Ebenda: 82.

¹³⁵⁶ Es handelt sich um ein Zitat des Historikers Ibn Khaldoun aus seinem Werk *Prolégomènes à l'histoire universelle*. In: Debord. *Panegyrique: tome second*: ohne Seitenangabe.

¹³⁵⁷ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer TB-Verlag, 1998: 112.

¹³⁵⁸ Vgl. Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*: 112 - 113.

des Kardinal Retz, den von Debord bewunderten Widersacher Mazarins in der Fronde, zählt, als existenzielle Polemiken.

Alle Memoiren sind im tiefsten Grund 'Kriegsmemoiren' [...] Die Memoiren sind der symbolische Aspekt eines Kampfes um die Macht, um das Monopol der Vergangenheit und die Rückeroberung für die Nachwelt, was in der Wirklichkeit verloren ward.¹³⁵⁹

Die Memorialisten jener Epoche identifizieren die wahre Geschichte noch vehement mit der Geschichte, deren Zeugen sie waren, oder die sie selbst gemacht oder mitgestaltet hatten. Durch die Selbstverpflichtung vor der Geschichte eine Bilanz zu ziehen, verwandelten sie in diesem Akt einer Aneignung "die Grabstätte des öffentlichen Ruhms in das Testament der privaten Ehre"¹³⁶⁰. Mit Debord, der bereits zu Beginn seines Werdegangs autobiographische Texte auf der Basis von Entwendungen verfasst hatte, erfährt diese Tradition eine poetische, multimedial aufgeführte Belebung. Zudem bewies er langen Atem. Vier Jahrzehnte Autofiktion wollten erst einmal durchgehalten werden. Die Erfahrung der Krisenhaftigkeit der spektakulären Gesellschaft motiviert Debord, das Szenario einer in Kommunikationslosigkeit erstarrten Welt der Trennungen auszumalen und mittels einer kohärent konfliktuellen Kommunikationsstrategie aufzubrechen. Der Horizont der Texte Debords liegt in der Behauptung, dass sich seine Urteile als Prognosen über den Verlauf der Geschichte erst noch erfüllen müssen. Somit kehrt er die Chronologie des Verlaufs einer Biographie um und erfindet auf dieser Basis eine strategische Form des Sagens und Schreibens. Das taktische Instrumentarium, will heißen die anverlebten Genres, Gattungen, Textsorten, wird den dialektischen, akzelerierenden aber auch oftmals entschleunigenden Zwecken untergeordnet. Originellerweise steht der Memorialist Debord, welcher mit seinen Referenzen so weit in die Vergangenheit ausgreift, keineswegs außerhalb seiner eigenen Zeit. Seine Melancholie ist frei von Nostalgie. Es gibt kein ‚Früher-war-alles-besser‘, sondern die klare Aussage, dass das Goldene Zeitalter gerade eben erst noch war; noch selbst erlebt werden durfte.

In seinem Essay „Gaullisten und Kommunisten“ seziert Pierre Nora zwei exemplarische Formen historischer Erinnerung, welche in der Zeitgeschichte Frankreichs in selten vorkommender Reinheit zu betrachten seien. Als da sind: „eine mythisierte Erinnerung und eine historisierte Erinnerung“.¹³⁶¹ Im Sinne seiner fundamentalen Gegnerschaft unterhält Debord mit beiden den Geist der Zeit prägenden Formen der Erinnerung ein enges Verhältnis, welches er zu einem dritten Weg synthetisiert. Mit dem Gaullismus, so Noras entscheidende Aussage,

¹³⁵⁹ Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*: 114.

¹³⁶⁰ Nora. Ebenda: 116.

¹³⁶¹ Vgl. Nora: 223.

habe die Nachwelt weithin unreflektiert das Bild übernommen, was de Gaulle der Nation von sich vermitteln wollte. Ein eigener autonomer Erinnerungsort entstand durch die bedürfnisorientierte Ausmalung und Ausgestaltung der Ausgangsform.¹³⁶² Durch die Schwemme an Publikationen zum Thema, welche allesamt der Vorgabe de Gaulles folgten, eine geradezu mythische Besonderheit zu verkörpern, verfestigte sich die Stilisierung der Person. Die in Rede stehende Persönlichkeit an der Spitze des Staates wird an dem Maßstab gemessen, den sie selbst vorgegeben hat. Es wurden quasi Spielregeln diktiert, die es infolge schwermachten, auf Distanz zu gehen. Bei de Gaulle steht der Diskurs neben der Geschichte und widerspricht ihr. Er schreitet fort von der Prosa der Realität zur Poesie der Legende.¹³⁶³

Wie im Falle de Gaulles, geht es bei der Beurteilung des Phänomens nicht unbedingt darum, den bereits existierenden Debord-Bildern ein wahreres gegenüberzustellen, sondern in erster Linie darum, festzustellen, dass alle diese Bilder in ihren Varianzen durch eine Lesart präjudiziert sind, die von Anfang an geschickt manipuliert wird. Die Bandbreite der Deutung und Rezeption reicht entsprechend von einem selbstmächtigen Subjekt, dessen Hauptmerkmale Integrität und Kohärenz sind, zum Paria oder zur cartoonesken Witzfigur, an der man sich durch despektierliche Darstellung für erlittene Demütigungen rächt, lediglich eine Randfigur in einer Geschichte gewesen zu sein, deren Rahmenhandlung und Dialektik man nicht ausreichend verstanden habe. Die Arbeit des Historikers, zumal wenn er die Beleg- und Dokumentenfülle überblickt und die Hinweise und Indizien herauspräpariert hat, besteht dann darin, genau das als eigentliche Intention und Fertigkeit zu beschreiben. Echo-Geschichtsschreibung, wie das Nora nennt, nimmt an einem entscheidenden Punkt ihren Anfang und wuchert dann fort.

¹³⁶² Vgl. Nora: 223.

¹³⁶³ Vgl. Nora: 232.

BLUTARMES / KINO?

In der Bemühung um Erfüllung jener 1960 unverbrämt verkündeten Ambition, den Prozess des Alterns dieser Welt beschleunigen zu wollen, haben die Internationalen Situationisten und Guy Debord so einige Fußabdrücke im Hintern des kollektiven Gedächtnisses, Fragestellungen und Aufreizungen für die Zukunft hinterlassen. Solch fragiles Vorhutprojekt durch beinahe ein halbes Jahrhundert und seine sich verändernden Fahrwasser gesteuert zu haben, versteht sich als fortlaufende Korrekturbemühung am Kurs der Historie selbst. Vorläufergeschichten und die Realitäten der Gegenwart wurden so gründlich gegen den Strich gebürstet, wie es im kleinen Rahmen einer divers aufgestellten-, übel beleumundeten- und daher inneren wie äußeren Gefährdungen ausgesetzten Gruppe ging. Infolge der Spaltung der S.I. im Jahr 1972, agierte der Treiber dieses Bruchs, welchem die dialektische Methode und die Negationsspiele längst in Fleisch und Blut übergegangen waren, dann quasi im Alleingang. Losgelöst von faulen Kompromissen, immer neuen Klärungen und Konstellationen. So sollte zumindest der Anschein erweckt werden.

Dem erstaunlichen Reichtum der gesamtkunstwerkartigen Gesellschafts-, Truppen- und Selbstauflösungsübung ist nicht leichtfertig Genüge zu tun. Auch weil deren an allen Ecken und Kanten entstandenen Überschüsse und Verästelungen sich zu klein abgesteckten Denk- und Darstellungszusammenhängen sowie Ausstellungsansinnen entziehen. Allein schon dafür gilt es genügend Ambiguitätstoleranz aufzubringen, dass das Ende einer Organisation ihr eigentlicher Gründungszweck gewesen sein sollte. Immer eine gute Frage ist nach wie vor, wie man von ‚einzig wahren‘ Avantgarden erzählt. Von solchen, die sich der Aporie bewusst waren, dass es schwierig werden wird ‚die Kunst‘ (und die Bilder) abzuschütteln, um mit weniger Ballast an Bord nach der Passage in eine neue Epoche zu suchen und sich dann quasi erledigt zu haben. Die Selbsteinschätzung ‚wahr‘ gründete auf der Behauptung, dass die meisten anderen Avantgarden sich als jeweils fehlgeleitete Bewegungen entpuppt hätten; auf Selbstbetrug beruhten, nichts als marktkonforme Tricks vollführten und somit systemstützend wirkten. Misst man Debord an seinen Helden, wie etwa Charles Fourier, dem Erfinder der Flatterlust, aber auch an seinen mächtigen realexistierenden Gegnern und noch gewaltiger aufgeblasenen Feindbildern, verlieren fachspezifische Vereinnahmungen und Verkürzungen an Tiefgang. Sicherlich diese, das Situationistenoberhaupt vorrangig im Theorie- oder Philosophiekontext zu lesen und zu verorten. Da wird man dem komplexen Phänomen cum grano salis sogar gerechter, wenn man sich bemüht, Debords Thesen, welche allesamt raffinierte Zweckentfremdungen sind, mittels Interpretationstanz nahezubringen. Das erfordert jedenfalls Körpereinsatz und Mut zum Risiko einer sich fröhlich verrenkenden Wissenschaft.

Im linken oberen-, hellblau hinterlegten Feld der sehr pastellfarbigen Bildergeschichte *Guy Debord's Society of the Spectacle told through interpretive dance!* (Abb. 105) übt ein dunkelhäutiger Tänzer im weißen Sportdress das einander nachahmende Zusammenspiel mit seinem durch einen gestrichelten spiegelverkehrten Umriss der eigenen Körperkontur dargestellten ‚Image‘. Dessen Gegenbewegung erfolgt geschmeidig exakt synchron. Es erscheint unklar, ob sich das Figurenpaar versucht voneinander zu lösen - sozusagen auseinander herauzutreten - oder im Begriff ist, in einer Einheit zu verschmelzen. Der trainierte Leib des Ballerinos bringt eine ambivalente Mischung aus skeptischer Zuneigung, Narzissmus und Distanzgebahren zum Ausdruck. Tragen die beiden einen Konflikt miteinander aus oder handelt es sich um einen Flirt mit der zweiten Natur oder dem entfremdeten Zwilling-Ich der Spätmoderne? Dem Doppelgänger scheint man jedenfalls genausowenig entkommen zu können, wie man auch nicht über seinen eigenen Schatten springen kann. Warum also nicht mit ihm kungeln oder mal wieder gemeinsame Sache machen?



105 Debord ist tanzbar. 7 Thesen aus GdS.

Neugewichtung und Reanimation kommen nicht ohne die Tendenz aus, das, was man zu entbergen vorgibt, gleichzeitig als eine Art erworbenen Geheimwissens zu verschleiern. Erkenntnisse erneut ein- oder unterzugraben, um mit klammheimlicher Freude gespensterhaftes Überdauern zu gewährleisten. Wissensgebiete wie häretische Weltanschauungen, Gesamt-, Lebens- und Totalkunstwerke sowie Revolutionen haben einen mysteriösen Kern und färben

auf diejenigen ab, welche sich ihnen intensiver widmen. Manchmal möchte man auch mit den Phantomen und heraufbeschworenen Geistern grooven oder swingen. Gut in Stellung gebrachte Behauptungen und zähes Durchhaltevermögen präjudizieren Lesarten, Urteile sowie Entscheidungen, wie man mit den Ergebnissen umgeht. Seinem Thema auch nur einen Anflug Sympathie entgegenzubringen, heißt sich Klitterungs- und Überbewertungsversuchungen auszusetzen. Ein wahrscheinlich gesundes moralisches Bedürfnis existiert, Korrektive gegen überformende Realitäten, wie beispielsweise den Überwachungskapitalismus und seine wuchernde und immer subtilere Machtausübung, robust zu erhalten. Das hatte Debord, Mittler der eigenen so merkwürdig pikarischen Biographie und Umleitungsselbstbeauftragter in Personalunion, schon früh verstanden. Seine Hinterlassenschaft, zu Lebzeiten bereits geordnet wie ein Archiv und nach seinem Suizid von seiner Witwe Alice streng gehütet, zeugt von diesem Selbstverständnis. Noch so ephemere Ereignisse und Souvenirs galt es zu bewahren – *aufzuheben* im mehrfachen Sinn des Wortes. Eine frühe Geste des adoleszenten Guy-Ernest hatte darin bestanden, heimlich jenen später berühmt gewordenen Aufruf an einer Mauer nahe der Seine anzubringen. *NE TRAVAILLEZ JAMAIS* korreliert historisch der Botschaft *VIVE LA COMMUNE*, von einem sterbenden Aufständischen mit einem Stück Kreide auf regenmasses Pariser Pflaster gekrakelt. Wie zum Ende des russischen Filmdramas von 1929 *Das neue Babylon* von Kosinzev und Trauberg zu sehen. Jene Großbuchstabenschriften griffen mit vergleichbaren Stoßrichtungen die lyrische Weigerung des frühvollendeten Arthur Rimbaud auf, welche eingangs der ‚entscheidenden‘ 1950er Jahre direkt auf eine Freifläche der Stadt projiziert wurde und somit en-passant aufzunehmen war. Möglicherweise bewegte sich der Leser nach der unvermuteten Lektüre bewusster; suchender, renitenter. Durchschweifte Umgebungseinheiten planvoll, hielt neugierig sowie seelisch und physisch gespannt nach Anschlussmöglichkeiten Ausschau und streifte womöglich die verbliebenen Dandy-Hautreste ab, die ihm noch anhängen. Wenngleich weitere Hinweise erstmal rar gesät waren. Dem Kopfkino brennen sich derartige Wortmeldungen umso mehr ein, sobald diese das erste Mal wieder irgendwo aufflackern und dann gründlich gewegwaschen oder weggekärchert werden. Die Angst des systematisch Vereinzelten vor der Geschichte haben die Situationisten schon zur Mitte des letzten Jahrhunderts in Text und Bild (Abb. 106) verhandelt. Kommende Aufstände dämmerten allenfalls, flammten kurz auf und warfen Schemen voraus. In den Hauptstädten von Blockstaaten wie der DDR und Ungarn waren Volksunruhen 1953 und 1956 mit Hilfe von sowjetischen Panzern niedergeschlagen- und im Keim erstickt worden. ‚Kalter Krieg und

Goldene Jahre‘ mag man diese zeithistorische Periode übertiteln.¹³⁶⁴ Kollektiver Konsumtaumel nach entbehrungsreicher Zeit und Atomangst gingen im Westen Hand in Hand. Der Eishockeyschlägergraph des Ressourcenverbrauchs, heute als beredtes Modell der menschengemachten globalen Klimakrise (des Anthropozän, nach Paul Crutzen) omnipräsent, hatte noch einen ganz undramatisch kurzen Schaff. Der Mensch lebte mitten im Plastic Age, in der Erdölmoderne; wurde sprichwörtlich mit einem Kunststofflöffel im Mund geboren, wie die britische Mod-Popgruppe *The Who* 1966 ihren Song *Substitute* eröffneten.¹³⁶⁵



106 „... DASS NUR NICHTS GESCHIEHT!“, 1962.

Von der aufblühenden Disziplin der Soziologie unter Beobachtung gestellt wurden Auswüchse der Kybernetik, der Zusammenhang von Architektur, moderner Stadtplanung, Überwachung und Konditionierung, wie sie auch das neu-babylonische Entwurfsszenario Constants antithetisch reflektierte. Der Lärm kolonialer Konflikte im Süden, auf der afrikanischen Seite des Mittelmeers, Rassenunruhen im Westen (sie sind wieder da; waren nie weg), weit jenseits des Atlantik, und Aufständen im Warschauer Pakt war in Frankreich wie ein gedämpftes Grollen hörbar. In der Fünften Republik, ganz auf seine Machtbedürfnisse zugeschnitten, hatte Präsident de Gaulle das Sagen und vermeintlich alle Probleme im Griff. Stabilität wurde von der Führerkaste angestrebt und war eine gelungene Suggestion der Ära. Signifikant höherer und immer noch wachsender Lebensstandard, der sich im veränderten Arbeits- und Ausbildungswesen sowie im Konsumzwang und Freizeitverhalten zeigte, wurde spätestens ab da flächendeckend mit dem ‚Glück‘ verwechselt.

¹³⁶⁴ Eric Hobsbawm wählte jene Begriffe für zwei aufeinanderfolgende Unterkapitel seines Buchs *Das Zeitalter der Extreme* so aus. Auf *Das Katastrophenzeitalter* folgt bei ihm der zweite Teil *Das Goldene Zeitalter*. Der dritte Teil seiner Darstellung heißt dann *Der Erdrutsch*.

¹³⁶⁵ ‚Ich sah ziemlich jung aus, war aber gerade zurückdatiert worden, Ja!‘ So die Lyrics von Pete Townshend in deutscher Paraphrasierung.

Das Zentralbulletin der Situationisten, welches als Anleitung für ein ‚Großes Spiel‘ rezipiert werden wollte, wirkte vor dieser Folie wie ein subversiv eingesetzter Verstärker für simultan auftretende Krisensymptome, deren Zusammenhang lange Zeit überspielt werden konnte. Gespiegelt und gebrochen wurde das durch die permanente und transparent öffentlich aufgeführte Krise der eigenen Organisation, die auf ihrem Kurs durch innere Sabotageakte und quasi-stalinistisch inszenierte Ausschlüsse schlingerte. Geschichte wiederholt sich mindestens immer zweimal. Zunächst als Tragödie, permanent als Farce, dann gegebenenfalls als Reenactment. Auf den Seiten der Zeitschrift durften die Ereignisse bereits vor ihrer Zeit eskalieren, politische und weltanschauliche Systeme sowie Gruppenzusammenhänge sich munter destabilisieren. Das Magazin war eine verführerisch metallisch-glänzend verpackte Gabe, die auf Erwidern sann. Erstleserinnen waren mit ihrem verschwommenen Zerrporträt im Spiegel des monochromen Goldeinbands konfrontiert.¹³⁶⁶ Sie hatten sich selbst die Fragen zu stellen, welche die Situationisten auf die Agenda ihres poetisch-revolutionären Begehrens hieften. Sogar vorsprechen oder schreiben konnte man. Die S.I. existierte wirklich und reagierte hier und da.



107 Die Schönheit ist auf der Straße, Poster im Mai 1968.

Die antwortgebenden Pflastersteine, welche dann in den Barrikadennächten des Mai 68 flogen, trugen die virtuelle Gravur *L'IMAGINATION AU POUVOIR*. Eingepägt hat sich unter den vielen gelungenen Entwürfen des sogenannten Atelier populaire auch jenes Poster, das eine dynamische junge Frau während des Wurfs zeigt. Ihr Design nimmt deutliche Anleihen bei Eugène Delacroix' das Volk anführender Freiheitsallegorie von 1830 (Abb. 107). Eine engere Freundschaft mit der obigen Bikinischönen am Strand, welche 1962 keine Störung wünschte,

¹³⁶⁶ Historisch später kamen ‚lustige‘ Wandspiegel auf den Markt, in denen man sich als Coverpersönlichkeit bekannter Nachrichtenmagazine (etwa *TIME*) bewundern konnte. Als „Person/Man of the Year“.

immerhin aber in einem Buch blättert und Radio hören möchte, hätte sich eher nicht ergeben. Mit solcher Vehemenz schleudert sie einen aus dem Straßenbelag gelösten Block dem instantverliebten Betrachter (und dessen inneren Polizeieinheiten) entgegen, dass es sie komplett vom Erdboden abhebt. Sie trägt praktische, jede Anstrengung mitmachende Kleidung. Die mottenzerfressenen Wickelkostüme, Uniformen und phrygischen Mützen der alten Revolutionen sind diesmal im Fundus geblieben. Ihr Kurzmantel bauscht sich durch die Bewegung voluminös auf, was der Figur Substanz verleiht. Im Hintergrund ist mit einfachen Strichen das Jugendstildach einer Metrostation angedeutet. Die Schönheit war in den Straßen, kam sozusagen direkt aus dem Untergrund und sah nicht nur der Nationalheiligen Marianne ähnlich. Schwarze Fahnen flatterten in der französischen Hauptstadt, welche die einheitliche Silhouette der Boulevards für einige Wochen ‚korrigierten‘. Hals über Kopf flüchtete de Gaulle (*LA CHIENLIT C'EST LUI!* war ein ihm gewidmetes Plakat des Atelier populaire unterteilt) am 29. Mai 1968 im Regierungshubschrauber nach Baden-Baden. Als hätte er die Hosen gestrichen vollgehabt. Offensichtlich mangelte es dem ewigen Käppchenträger und Schreckgespenst der jungen Generationen an Verständnis für die Literatur- und Kulturgeschichte der Verworfenheit, welche die Mengen auf dem Rive Gauche in ihren Aktionen sowie kommunitären Sprech- und Bildakten beflügelte. „Die Menschheit wird erst an dem Tag glücklich sein, an dem man den letzten Bürokraten mit den Gedärmen des letzten Kapitalisten aufgehängt hat.“¹³⁶⁷

Im Rahmen dieser Studie wurde gezeigt, dass die vergleichsweise unverbrauchte Poesie Lautréamonts, welche vieles aushält, von den Situationisten beliehen wurde, um sich Tendenzen zum historischen Stillstand entgegen zu stemmen. Präziser gesagt, sollte die einem ästhetisch radikalen Werk zugrundeliegende Maxime nun tatsächlich auf das kollektive politische Projekt der Revolution, das sie als Programm gleichsam enthält, angewandt werden. Nach dem internationalen Aufruhr mit der Klimax 1968, aus dem trotz Vorbereitung von langer, erst spät sichtbarer Hand, der megalomanen Behauptung *die* treibende Kraft *der* Geschichte zu sein und wildem Generalstreik in Frankreich, kein Umsturz der Verhältnisse werden wollte, galt es die Erinnerung an all jene phantasiebegabten Subjekte zu gestalten, die ein solches Wagnis jemals und dann abermals eingegangen waren. Für all die in sperrig gestalteten Zeugnissen aufbewahrt, welche sich etwa Vergleichbares zukünftig zutrauen wollten. Zum beträchtlichen Teil war und ist das von Weigerungen und Erwartungen durchwirkte Fiktion. Gerade die Überzeugung, dass im Anteil an Kreativität und dem Mut zur

¹³⁶⁷ So stand es in einer aufgemalten Sprechblase auf einem Ölgemälde in den Räumlichkeiten der Sorbonne zu lesen. Vgl. die Abbildung bei Lewino. *L'Imagination au Pouvoir*: ohne Seitenangabe. Sowie bei Viénet. *Wütende und Situationisten*: 68.

Selbstverschwendung die größte verändernde Kraft liege, beförderte die Story. Die gleichen Fragen, wer zum Beispiel denn die maßgeblichen Träger gesellschaftlicher Veränderungen sind oder waren, werden immer wieder auf ähnliche Weise gestellt und durchdekliniert, wenn es um die Bedeutungszuschreibung von Freiheitsbegehren geht.¹³⁶⁸ Vergleichsweise jedenfalls etwas sehr Erstaunliches an der in dieser Studie verhandelten Legende ist, dass sie von der Möglichkeit handelt, Zeitsprünge zu absolvieren. Statt sich lediglich in konventionellen Taten und Werken mit Symptomcharakter zu manifestieren, mit denen sich eine Epoche halbwegs illustrieren-, aber nicht erklären, prägen oder gar beenden lässt. Sollte das der verwegene Anspruch sein.

Immer klarer wird seit einigen Jahren aber auch, dass entsprechende Strategien und Aktionsformen niemandes fester Besitzstand sind. Zweckentfremdung, Wiederaneignung und umleitende Neuverwendung gehören unauflöslich zusammen. Das Material und die Methode lassen sich gegen weiteren Gebrauch und Missbrauch nicht imprägnieren oder dauerhaft verwahren. Und wer definierte gültig, wo die Grenze liegt, da das eine ins andere umkippt? Um mediale Aufmerksamkeit zu erzeugen und zu verstärken, werden Provokationstechniken politisch linker Vorreiter des zurückliegenden Jahrhunderts gegenwärtig sehr erfolgreich von neurechten Gruppierungen appropriert.¹³⁶⁹ Solche agieren ungleich schmerzfreier wie viele Gegenwartskünstler und Intellektuelle, die einer bestärkungsbedürftigen Mittelklasse zuarbeiten, der sie selbst entstammen und deren Felle sie davonschwimmen sehen. 2018 wurde mit durchaus breitem Konsens formuliert: „Als Kämpfer für eine radikale Gegenwart treten nun andere auf.“¹³⁷⁰ Desavouieren sich durch eine lange für unwahrscheinlich gehaltene Fortsetzung der Geschichte der Avantgarde die Methoden selbst, weil Populisten auf politischer und kultureller Bühne wie beispielsweise der Publizist, Filmproduzent und politische Berater Stephen Kevin (Steve) Bannon konzise vordenken, Stimmungen antizipieren, Emotionen anheizen und Gräben vertiefen? An vorderster Front agierend, verkörpert Bannon Anti-

¹³⁶⁸ In Deutschland flammte die verbiestert geführte Debatte pünktlich im Vorfeld des 30. Jahrestages des Mauerfalls auf. Wo fanden die entscheidenden Aktionen statt? Wer hat die Sprache des Begehrens geprägt? Welche Gruppen oder Individuen beanspruchen Erklärungshoheit bis hin zu den Urhebern des geschichtsklitternden Begriffsungeheuers „Wende 2.0“? Aus der Binnenperspektive ist es gegenwärtig offensichtlich schwerer auszumachen als jemals, welche nachhaltig verlockenden Angebote die Deutsche Wiedervereinigung birgt. Unmutskulturen sind entstanden.

¹³⁶⁹ Vgl. hierzu: Rauterberg, Hanno. „Kultureller Klimawandel: wie Populisten in die Rolle der Avantgarde schlüpfen und die Künstler zu Beschützern des Status Quo werden.“ In: *KUNSTFORUM International Bd. 254, Juni – Juli 2018*: 88 – 103, insbesondere 90 – 93. Nicht verwunderlich scheint mir, dass ästhetische Gegenbewegungen, wie die Aktionen des deutschen Zentrums für politische Schönheit, tief in die Werkzeugkiste der frühen Situationisten und anderer Prankstergruppen greifen.

¹³⁷⁰ Rauterberg. „Kultureller Klimawandel“: 103. Rauterberg führt in seinem Aufsatz als Beispiel unter anderem den Coup der Besetzung des Brandenburger Tors in Berlin durch die Identitäre Bewegung am 27. August 2016 an. Ein Akt, der allerdings in höherem Maße reiner Symbolpolitik verhaftet ist, wie z.B. die Besetzung der Sorbonne 1968. Im Pariser Mai ging es um das Projekt einer anderen Sprache.

Establishment. Wie ein internationaler Handlungsreisender war dieser zeitweilig unterwegs und bestärkte alternativ rechte Strömungen. Im Umfeld der Familie Le Pen und in der Schweiz fühlte er sich bereits besonders wohl. Exemplarisch gilt Bannon auch deshalb, weil er affirmativ mit der zugeschriebenen Rolle des dunklen Fürsten der Spaltung spielt.¹³⁷¹ Würde Debord noch leben, käme ihm das bestimmt nicht fremd vor. Seit 2004 kompilierte der „Alarmist aus Überzeugung“¹³⁷² ein gutes Dutzend propagandistischer Filme im Gewand von Dokumentationen, welche die (islamistische oder Zombie-)Apokalypse der westlichen Zivilisation vorwegnehmen.¹³⁷³ Stilbildend waren diese für seine mediale Plattform *Breitbart News Network*, die 2016 eine demagogische Schlüsselrolle im US-amerikanischen Wahlkampf spielte, aus dem Donald Trump als unwahrscheinlicher Sieger hervorgegangen war. Sieht man davon ab, dass besagte Machwerke, deren bislang letztes sich Trump selbst widmet, nicht annähernd das Komplexitätsniveau der beiden prominenten Langfilme Debords in den ‚zähen‘ 70er Jahren erreichen, so sind sie in Aufbau und akzelerationistischem Impetus auf Ebene ihrer überschwelligen Wirkungsästhetik durchaus vergleichbar. Kleinster gemeinsamer Nenner ist, dass Bilder, ganze Szenenfolgen und vermeintliche Faktenlagen mittels Neukombination tendenziös gebogen werden. Bannons Filme wollen offen manipulativ sein. Greller, voller Schlachtgedröhn, in rascherer Abfolge erschienen und schneller geschnitten als die deutlich melancholisch grundierten, von Introspektion und dem Willen zur Bloßstellung seiner Kritiker durchgesogenen Summen Debords. Strategische Waffen, die in den Eingeweiden der jeweiligen spektakulären Betriebe platziert wurden, sind beide Versionen.¹³⁷⁴

Zum Zeitpunkt der Erstprojektion in Cannes bereits 87 Jahre alt, verlautete Jean-Luc Godard in seinem Werk *Le livre d'image (Bildbuch)* von 2018, dass er sich angesichts herrschender Unterdrückungszusammenhänge (und wenn man ihn denn fragen würde) übrigens „immer auf Seite der Bomben“¹³⁷⁵ sehe. Einst rieb sich Debord an Godard, welchem er den Ausverkauf ästhetischer Innovationen und Prinzipien unterstellte. Nolens volens ist jener nun ein greiser Zeitgenosse Bannons. Zurückgezogen in sein Domizil am Genfer See, reflektiert er keineswegs altersmilde den Krieg der Bilder, für den er schon sehr lange ein ausgewiesener und sehr selten

¹³⁷¹ Die *New York Times* taufte ihn „Prince of Darkness“. 2013 habe er sich ernsthaft als Leninist bezeichnet, der sein primäres Ziel darin erachte, das „System krachend kollabieren“ zu lassen. Vgl. Jens, Tilman. *Stephen Bannon: Trumps dunkler Einflüsterer*. München. Wilhelm Heyne Verlag, 2017: 15.

¹³⁷² Jens. *Stephen Bannon*: 86.

¹³⁷³ Der deutschsprachige Wikipedia-Eintrag zu Bannon listet 14 Filme zwischen 2004 und 2018 auf. Beginnend mit *In the Face of Evil: Reagan's War in Word and Deed* und zuletzt *Trump @War*. Tilman Jens widmet ein ganzes Kapitel seiner Bannon-Biographie den Propagandafilmen und den dahinterstehenden Unterstützern. „Leinwand-Obsessionen: Auf der Suche nach Helden und Schurken“: 81 – 105.

¹³⁷⁴ Ein näherer Vergleich, auch eine Begutachtung der dahinterstehenden Charakterstrukturen und Netzwerke zeitweiliger Hyperbeschleuniger, dürfte sich ‚lohnend‘.

¹³⁷⁵ Vgl. den auszugsweisen Abdruck der Tonspur von Godard, Jean-Luc. *Le livre d'image*. 2018. In: *cargo* Nr. 41 – März 2019: 60.

gewordener Experte ist. Indem er in- und aus der Rolle einer anachronistischen Figur spricht, so folgert Alex Fletcher in einem klugen Essay zur kontrapun(k)tischen Erzählweise, thematisiert sein überindividuelles Testament Ziel und Sinn der Geschichte. Er agiere als „figure of lateness“, Verkörperung historischer Verspätung selbst.¹³⁷⁶ Elaborierter Spät-Stil, die weitergehende Verfeinerung seiner schon subtilen Schneide- und Konnexionsfertigkeiten, ist den Kommentaren eines alten „Narren“ auf der Tonspur konfrontiert. Dessen Vorteil bestehe unzweifelhaft darin, dass man ihn „überall hin“ lasse. Autorität generiert Godard aus der Meisterschaft seines Metiers immer wieder neu und setzt sie sogleich aufs Spiel. Ostentativer Mangel an ‚gebührender‘ Reife ist ein Grundelement von Herausforderungskunst. Godard gibt zu verstehen, dass Provokation nicht allein der Jugend vorbehalten ist und sein darf. Geriatriker (wie Godard sich schonungslos und gleichzeitig die über ihn im Umlauf befindlichen Klischees parodierend, in Bild und Ton darstellt) bilden ein Reservoir der Rücksichtslosigkeit, das es braucht, um die Zukunft zu knacken (oder die Bank zu sprengen). In der Tat weist die fortlaufende Kinogeschichte Godards stilistische und inhaltliche Gemeinsamkeiten mit den Leinwandmanifesten Debords auf, der das Ende der Filmkunst 1952 auf sein Entree vordatierte. Generell lässt sich über die zu kurze Geschichte der Cineastik wohl sagen, dass sie ihre Möglichkeiten nicht annähernd ausschöpfte. Eisern durchgestandene Grundhaltung ist, an keiner Stelle Versöhnliches zu bieten. Handreichungen wurden und werden (weitgehend) ausgeschlagen.¹³⁷⁷ Doch werden die Hände und die Werkzeuge, die sie zu bedienen verstehen, offen hergezeigt. Godards Film setzt sich gar aus fünf Kapiteln zusammen, was der Fingerzahl der menschlichen Hand korrespondiert.¹³⁷⁸ In *Panegyrique. Tome second* ist eine Fotografie der gespreizten Schreibhand Debords zu sehen. Die Innenfläche ist zum Betrachter gewendet, wie um anzudeuten, dass er nichts zu verbergen hat und mindestens so gut lesbar sei, wie das Liniengeflecht seines Handtellers.¹³⁷⁹ Beider Autoren Gesamtwerke räsonieren darüber, dass die Konflikte immer weitergehen. Und weiterhin würden sie unverstanden bleiben. Aus seiner Sprecherrolle in *Bildbuch*, durch dessen Tonspur er sich altersschwach röchelt und zigarrenqualmgeräuchert hüstelt, konzipiert der sehr späte Godard ein kollektives „Wir“; eine umstürzlerisch gesinnte Gruppe oder Klasse, der er

¹³⁷⁶ Vgl. Fletcher, Alex. „Late style and contrapuntal histories: The violence of representation in Jean-Luc Godard's *Le Livre d'image*“ In: *Radical Philosophy. Issue 2.04. Spring 2019*: 59 – 60.

¹³⁷⁷ Wenngleich sich Godard Ehrungen und offiziellen Interviews im Rahmen des Festivals 2018 nicht gänzlich verweigerte.

¹³⁷⁸ Vgl. Fletcher. Ebenda: 62.

¹³⁷⁹ Philippe Sollers zoomt in seinem Film *GUY DEBORD, UNE ÉTRANGE GUERRE* aus dem Jahr 2000 ganz nah ran. Das Geflecht der Handlinien sieht dadurch plötzlich den tragenden Strukturen Asger Jorns in *Mémoires* sehr ähnlich, welche Sollers für seine Hommage desgleichen abgefilmt hat.

einst selbst angehörte¹³⁸⁰ und die seine Sicht auf das Filmemachen als politisches Engagement deutlich prägte. Die Hoffnungen auf eine Revolution, so sagt er, bestehen nach wie vor. Selbst wenn „es auch nicht so werden würde, wie wir es erhofft hatten, ... so änderte dies doch nichts an den Hoffnungen“. ¹³⁸¹ Es liege in der Natur solcher Vorstellungen, dass sie in der Geschichte immer wieder aufflammen, nur um von einem überlegenen Feind ein ums andere Mal erstickt zu werden. „Die Hoffnungen würden bleiben. Die Utopie würde notwendig sein.“¹³⁸² Mit jeder Neuerweckung würde der Bereich der Hoffnungen größer werden, als er es in der Vergangenheit war. Niemals würde der Drang zum Widerspruch und zur Gegenwehr erlahmen, hegelt, orakelt und verfügt JLG. Denn Hoffnungen würden sich in der Geschichte summieren. Auch *Bildbuch* ist angelegt wie ein Palimpsest. Die unteren Schichten oder Layers der Historie bewegter Bilder schimmern durch, wie stets bei Godard. Der Titel des ersten Filmkapitels ‚REMAKES‘, welches die schier endlose Geschichte des Krieges und des maschinellen Tötens reflektiert, wird zur Überschrift ‚RIM(AK)ES‘ transformiert.¹³⁸³ Das Wortspiel tritt etwas ruppig auf. Es bedarf einer den Lesefluss irritierenden Binnenklammer, die wiederum den Eindruck erhärtet, dass hier Sprachfetzen oder Filmsequenzen montiert wurden. Der Plural *rimes* (Reime) enthält das Verb *make* (machen).

Godards Fußnote zur Rückschau auf die eigene Revolte gerät zum Ausblick auf die zur Verfügung stehenden Mittel. Grobkörnigkeit, Beschädigungen und Verblassungen alter Filmschnipsel und VHS-Videokopien sowie hochaufgelöste digitale Smartphonebilder sind Möglichkeiten, derer man sich im selben Kontext bedienen kann. Auf eine Sequenz von Roberto Rossellinis neorealistischem Kriegsdrama *Paisà* von 1946, welche die Exekution italienischer Partisanen im Zweiten Weltkrieg zeigt, folgt ein Online-Video der terroristischen Organisation *Islamischer Staat*. Dieses ins Netz gestellte Propagandadokument bezeugt die Hinrichtung Gefangener des ISIS. Die Tonspur, worauf man verzweifeltes Betteln um Gnade hört, überlappt dann eine weitere Sequenz aus Rossellinis Film. Daran ist ein Clip aus Alfred Hitchcocks visuell meisterlich inszenierten Intrigenspiel *Vertigo* (1958) geheftet. James Stewart („Scottie“) rettet die selbstmordgefährdete Kim Novak (Madeleine Elster / Judy Barton) in der Bucht von San Francisco vor dem Ertrinken.¹³⁸⁴ Gebot ist, sich seine eigenen Reime zu machen, eine ‚reimende (aber stotternde) Montagekunst‘ anzuwenden auf die Geschichte

¹³⁸⁰ Anekdotisches an dieser Stelle: Im Tumult des Mai 68 verloren Debord und er ihre Fernbrillen (gegen Kurzsichtigkeit) auf der Straße.

¹³⁸¹ Zitiert nach Abdruck der Tonspur von *Le livre d'image* in: *cargo* Nr. 41 – März 2019: 62.

¹³⁸² Zitiert nach s.o. in: *cargo* Nr. 41: 62.

¹³⁸³ Vgl. Fletcher. Ebenda: 62.

¹³⁸⁴ Die Darstellung folgt hier Fletcher: 62. Die Wendungen im Fortlauf der Narration ähneln verblüffend jenen von Debords Film *in girum imus nocte*, wie sie zuvor im entsprechenden Kapitel beschrieben wurden. Mit dem Wunsch der Bardame Vienna wird dort eine Kehre in der Erzählung markiert.

bewegter Bilder, wie sie ein Reflex der gewalttätigen Menschheitsgeschichte ist, vor welcher Klees sturmgetriebener *Angelus Novus* so gerne seinen Blick abwenden würde. Der greise Filmemacher schaut umso genauer hin und schafft Verbindungen. Es geht um die Ambitionen, Haltungen und wie man ihnen sprachlich Ausdruck verleiht. Manipulation wird in diesem Zusammenhang als positiver Begriff reetabliert, leitet er sich doch von den handwerklichen und intellektuellen Fertigkeiten ab, welche eine solch disparate Bilderzählung zusammenhalten und kredibel machen. Außergewöhnlich, so altertümlich sie auch dünken mag, sei die Meisterschaft Godards selbst. Die altersfleckigen, knorrigen und breit geäderten, aber immer noch geschickt frickelnden Hände des Regisseurs sind am heimischen, seinerseits museal anmutenden Schneidepult zu sehen (Abb. 108). Just vor den Augen des Zuschauers entstehen hier brüskierende Dinge, Reimungen, Verklebungen und Friktionen, die derart kein anderer mehr bewerkstellige.



108 Godards denkende Hände.

Eingeleitet werden der Film und die Reflexion über die Fertigkeiten der Hand von der indizierenden Geste Johannes des Täufers. Vor dunklem Bildgrund ist das berühmte Gemälde Leonardo da Vincis sinnfällig auf diesen Ausschnitt reduziert. Ihren Zeigefinger erhebt im Verlauf des Films auch bald darauf die französische Comicfigur „Becassine“. Eine stumme, oftmals ohne Mund dargestellte bretonische Bauernmagd,¹³⁸⁵ welche zur bildhistorischen Nachfolgerin und unwahrscheinlichen Heroine deshalb taugt, weil der Charakter vergleichsweise wenig abgenutzt ist und sich auch nicht permanent um den Verstand plappert. Seltener durch die übliche Vermarktungsmühle genudelt wurde als andere Bewohner des Comic-Universums, welche mit ihren Superkräften und ach-so interessanten psychischen Beschädigungen in erster Linie Box Office-Umsätze generieren müssen. Samt und sondern

¹³⁸⁵ Vgl. Fletcher. „Late style and contrapuntal histories“: 60.

verdingen sie sich in Diensten des Kapitals. Dermaßen markante Formeln stehen dafür bereit, aufgegriffen und weitergetragen zu werden. So verfuhr bereits Jean Seberg auf Geheiß ihres noch jungen Regisseurs in *Außer Atem* mit dem einfältig wirkenden Daumenwischer Belmondos, mit welchem der Kleinkriminelle leitmotivisch die Wölbung seiner sinnlich-grobianischen Lippen nachzog. Michel hatte sich die Geste - um nochmals daran zu erinnern - von einem Humphrey Bogart-Filmplakat an der Straße abgeguckt.¹³⁸⁶

Godard spricht von sich als komischen Kauz, der mit den Kindern eine Art Gegenrevolution vorhat.¹³⁸⁷ Der Austausch mit einem Relikt wie ihm, sei ein „kostbares Privileg“.¹³⁸⁸ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Bildbuch* waren die von Greta Thunbergs Schulstreik losgetretenen Klimakundgebungen noch genauso wenig absehbar wie die dann regelmäßig eskalierenden Gelbwestenproteste in Frankreich. Was internationale Bewegungen wie *Fridays for Future* politisch und lebensweltlich noch alles nach sich ziehen werden, bleibt deshalb spannend, weil sie an die Verantwortung und die Handlungsoptionen jedes Einzelnen, gleich welchen Alters und Erfahrungsschatzes, appellieren. Besagte noch kindliche schwedische Aktivistin wurde bereits in eine mythische Reihe mit Jeanne d’Arc gestellt. Die Gewaltfrage stellt sich implizit. Ist Greta, in einer Mischung aus vorausseilendem Gehorsam und medialer flügelstützender Vereinnahmung mit dem alternativen Nobelpreis und anderen Ehrungen bedacht, wie mittlerweile auch von Häme und Hass überzogen, dazu gebrandmarkt, öffentlich und vorbildlich zu leben?

Debords fundamental poetische Gesamtbemühung, wie sie im letzten Kapitel dieser Studie nochmals aus unterschiedlichen Perspektiven geortet wurde, ist Symptom der Deformierung der Sprache und Ausdrucksmittel und damit der Erinnerung durch das Spektakel. Wie sein Werk gleichermaßen ein gegen-spektakulärer Ausdruck des Versuchs ist, wertgeschätzte Formen durch fluide Konstellationen und Übersetzung in weitere Sinnzusammenhänge dem Zugriff der Expropriateure zu entziehen. Diese wiederholt gegen Enteignung, Trennung und Vergessen kommunikativ in Stellung zu bringen um ihre Meriten zu mehren, indem man sie gegen den Zeitgeist und den Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit historisch verwertbar erhält. Ein Wettlauf um die Zukunft eines Freiheitsprojekts fand statt, bei dem Situationisten nur (aber immerhin) zeitweilig mal kurz die Nase vorn haben konnten – den abgestandenen Atem der alten Welt stetig im Nacken. Soweit der Mythos, an welchem man sich gut in Kameradenkreisen erwärmen mag. Der immer wieder neu formierte Angriff einer zuletzt

¹³⁸⁶ Ein Filmstill dieser Geste ist im Einleitungskapitel abgebildet.

¹³⁸⁷ Vgl. den Soundtrack in: *cargo*: 60.

¹³⁸⁸ Vgl. in: *cargo*: 60.

aufgeriebenen Leichten Brigade, Sequenzen, die Debord für sein Werk *in girum imus nocte et consumimur igni* zweckentfremdet hatte, stehen als einleuchtende filmhistorische Metapher für das Wirken und Verglühen wahrer Avantgarden und solcher Art erworbenen und kolportierten Ruhms. Der Beitrag zum Sieg wurde sowohl im Spielfilm von Michael Curtiz, der benannten Bildquelle, als auch im Bestreben Debords, welches sich insgesamt durchaus wie ein überlanges, teils auch ermüdend einlullendes Schwarzweißepos ausnimmt, erst im Nachhinein deutlich. Der Sieg und das Zutun Debords stehen immer schon fest. Darüber sollte niemals Zweifel aufkommen. Der Film oder die Realität, welche wir wie einen solchen wahrzunehmen geneigt sind, ist aber noch in vollem Gange.¹³⁸⁹



109 Wahre Avantgarde bereits von Curtiz verfilmt.

Vier Stills des amerikanischen Kriegsabenteuerstreifens, dessen Dreharbeiten tatsächlich Tier- und Menschenopfer forderten, fanden Eingang in den zweiten Band des *Panegyrikus*. Debords posthum erschienenenes Erinnerungsalbum ist eine poetische Bildlese und Zeitreise im Raffer. Wahlweise funktioniert es wie ein ga-a-a-nz langsam zu blätterndes Daumenkino zum Hohelied auf die eigene Rolle in der Geschichte der Revolution, das der erste Teil anstimmt. Der Originaltitel des Films von Curtiz belehrt ein pathetisches Gedicht von Lord Alfred Tennyson über die Schlacht von Balaklava im Krimkrieg (1854). Man sieht förmlich der Macht bei ihrer Arbeit zu, wenn man danach trachtet, die Debord antreibenden Notwendigkeiten zu verstehen. Dabei die Entstehung dieser Manifeste und in-sich-nichtswürdigen Werke vor dem Hintergrund ineinandergreifender zeitgeschichtlicher Ereignisse, rhetorischer und künstlerischer Errungenschaften, kommunikationstechnischer Neuerungen und ihrer Verweigerungen, medienhistorischer Zäsuren, sowie der Auswirkung auf seine wunderbare Truppe, die

¹³⁸⁹ Und bis hierhin sieht es nicht so aus, als könnten oder würden wir, die wir alle sowohl als zeitweilige Hauptdarsteller als auch wie willenslose Komparsen mitspielen, gewinnen.

beteiligten Kollektive und Individuen einordnet. „When can their glory fade? O the wild charge they made!“¹³⁹⁰

Explizit in Debords *Kommentaren zur Gesellschaft des Spektakels* ist der Ausblick formuliert, mit seinen hinterlassenen Zeugnissen wesentlich dialektischer Aufhebungspraktiken und zyklischer Erinnerungsstrategien dazu beigetragen haben zu wollen, dass dereinst die Geschichte des Spektakels selbst, auch anhand und entlang dieser Dokumente erzählt werden könne.¹³⁹¹ Bezogen auf das Postulat seines Gesamt- und Lebens(kunst)werks. Debord verhält und beschreibt sich in der Geschichte des Widerstands als ein Wiederholungstäter, der, wie Lacenaire im Film *Kinder des Olymp* von Carné, zuverlässig an die Schauplätze seiner und älterer Delikte in der Weltgeschichte zurückkehrt. Trotzdem ist das Phänomen schwer zu fassen, weil die Person in steter Observation der Gegner, die wiederum ihn zu überführen trachteten, seine Methode kontinuierlich verfeinerte. Zeitweilig gilt es sich hinter den Schauspielen und in den Schichten der Vergangenheit zu verbergen, nur um dann zum ‚richtigen‘ Zeitpunkt umso präsenter vor deren Kulissen zu agieren. Weder ist ein Buch - sei es ein Filmskript, eine Lobrede auf die eigene Person oder eine bündig und wissenschaftlich wirkende Theorie - oder ein Werk eine schöne Totalität oder gar ein stimmiges Bild der Welt. Nicht von der Hand zu weisen hingegen, ist die Idee seiner Funktion als Werkzeugkiste, in der sich vieles findet, dessen man sich bedienen-, womit man experimentieren kann. Wie Deleuze/Guattari eindrücklich formulierten: „[...] Plateau eines Rhizoms für den Leser, zu dem es paßt.“¹³⁹²

Am hier verhandelten Thema entlanggehangelt, gilt es unter anderem die impliziten Forderungen Roland Barthes, der sich daran gerieben hat, wie Literaturwissenschaft betrieben wurde und daraufhin eine Wissenschaft der Diskurse anregte, mit den Versuchen die Universalgeschichte eines bestimmten aber noch nicht abgeschlossenen Zeitabschnitts zu schreiben,¹³⁹³ sowie dem Votum Peter Sloterdijks für eine anthropologische Übungsgeschichte zu verbinden. Barthes und Sloterdijk als Philosophen haben gemein, dass die ‚Objektivität‘ ihres Blicks nicht dem unmittelbaren Kunststück gilt, von dem sie ausgehen, um ihre Gedanken zu entwickeln, sondern seiner Intelligibilität.¹³⁹⁴ Wichtig am Werk ist ja neben der schieren

¹³⁹⁰ Beginn der Strophe VI des Gedichts *The Charge of the Light Brigade* von Lord Alfred Tennyson. Zitiert nach: Stallworthy, Jon (Hg.). *The Oxford Book of War Poetry*. London, Oxford University Press, 1984: 116.

¹³⁹¹ Wie man auch die Geschichte des Films anhand des Werks von Jean-Luc Godard erzählen kann. Vor allem, wenn man Jean-Luc Godard ist.

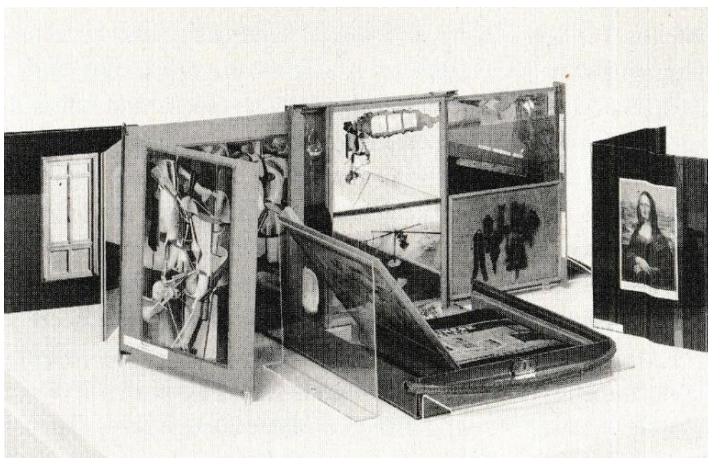
¹³⁹² Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Rhizom*. Berlin. Merve Verlag, 1977: 40.

¹³⁹³ etwa wie gegenwärtig bei dem israelischen Historiker Noah Yuval Harari oder Shoshana Zuboff.

¹³⁹⁴ Vgl. hierzu vor allem Barthes, Roland. „Kritik und Wahrheit“. In: Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt a.M.. 2006: 220. Sowie Sloterdijk. *Du mußt dein Leben ändern*. Sloterdijk wählt ein Rilke-Gedicht über eine Skulptur Rodins zum Ausgangspunkt seiner Übungsgeschichte und Trainingslehre.

Tatsache seiner Existenz, inwiefern es verstanden werden kann und was es vom Betrachter so alles einfordert. Darüber hinaus, auf welchen Feldern Rezeption und Bearbeitung stattfinden. ‚Kunst‘ muss es nicht zwangsläufig genannt werden.

Die vorliegende Studie präsentiert sich als Übung in Übungsgeschichte. Diese Arbeit ist auch eine Junggesellenmaschine, die immer wieder sogleich einspeist, was sie an Erkenntnissen und Aussagen zum Thema produziert ohne allzu sehr an einem Endpunkt auf einer Achse kontinuierlicher Entwicklung oder einem Endprodukt interessiert zu sein. Die aktuelle Auseinandersetzung mit Debord spiegelt in der Tat einen ähnlichen Stand. In vieler Hinsicht ist sie mit den großen Herausforderungen unserer Gegenwart und der Überforderung durch eine globale Verantwortung jedes Einzelnen verknüpft. Der Schriftsteller Adam Thirlwell, dessen Theorie weiter oben bereits durchklingt, räsoniert in seinem bisherigen Hauptwerk *Der multiple Roman: Vergangene und zukünftige Abenteuer der Romankunst, verortet auf fast allen Kontinenten, in zehn Sprachen & mit einem gigantischen Ensemble von Schriftstellern, Übersetzern & anderen Phantasiewesen* über neue Konzepte für Narrative, die es ermöglichen, Begriffe wie Krempel, Unordnung, Kitsch und Collage klarer zu definieren. Zukünftige Romane, wie sie ihm vorschweben, sollen „immer verworrener, unordentliche Collagen sein“.¹³⁹⁵



110 Schachtel im Koffer, 1941. Geöffnet.

In Anlehnung an Lautréamonts Ausführungen zum Plagiat und am Beispiel von Marcel Duchamps großer Einmachaktion in Kriegszeiten, der *Boîte-en-valise*, entwirft Thirlwell sein Projekt der zukünftigen Multiples. Gemeint ist damit etwa nach dem Vorbild Duchamps eine Nachbildung auf kleinster Ebene von all jenen Dingen, die er sein Eigen nennen wollte und die

¹³⁹⁵ Vgl. Thirlwell, Adam. *Der multiple Roman: Vergangene und zukünftige Abenteuer der Romankunst, verortet auf fast allen Kontinenten, in zehn Sprachen & mit einem gigantischen Ensemble von Schriftstellern, Übersetzern & anderen Phantasiewesen*. Frankfurt am Main. S. Fischer Verlag, 2013: 459.

er auf diese Weise in einem (Muster)Koffer überall mit hinnehmen konnte (Abb. 110). Der Umstand, dass ein Werk für seinen Schöpfer tragbar gemacht werden kann, bedeutet auch, dass es für den Betrachter beweglich ist.¹³⁹⁶ Können solche Visionen und Umsetzungen nicht auch als Anregung für zukünftige Geschichtsschreibung herhalten? Beziehungsweise ist das nicht sogar bereits auch eine Inspiration Debords auf diesem Feld? Debord (aber auch Cervantes, Laurence Sterne, Duchamp, Warhol, der späte Godard u.v.m.) seien nicht nur Gegenstand, sondern auch wolkige Inspirationsgebilde für Historiker und andere Vermittler, denen allzu stringent-angelegte und lineare Erzählweisen suspekt geworden sind.

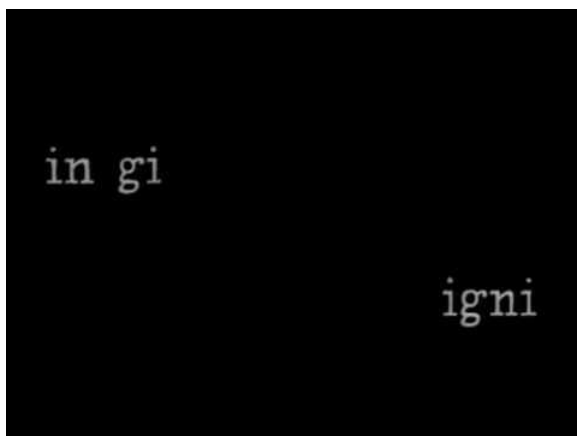
Debord wurde nicht nur als Erfinder von Formen beschrieben, sondern, was davon nicht zu trennen ist, als Sorgender. Hier folgt die Studie den Ausführungen Vincent Kaufmanns, der etwa zehn Jahre nach Debords Tod, von dem man in Deutschland 1994 wenig Notiz nahm, das Niveau des Forschungsstands deutlich angehoben hat. Debord widmete seine volle Aufmerksamkeit den jeweiligen Möglichkeiten der Fortsetzung des revolutionären Projekts, das in Schwung gehalten werden will. Achtsamkeit galt aber auch der klandestinen Schlüsselposition, die er bezog, ohne daraus als Nutznießer hervorgegangen zu sein. Die Fülle der Person etablierte sich nicht in einem Machtzentrum, sondern wollte und sollte sich selbst verschwenden. In der Aufhebung und in der, zunächst rituellen und dann faktisch vollzogenen Auto(r)tötung beweist sich Integrität und Selbstmächtigkeit.

Im Emblem des lateinischen Palindroms und unter der geschleiften Hutkrempe des Bateleur, die im Prolog dieser Studie als Filmrollen-Achter interpretiert wurde, lässt sich beseelt und trefflich streiten. Eben auch weil die Ortung als Feind der gegenwärtigen Ordnung schwerfällt. Der Kunsthistoriker Markus Klammer (sic!) hat am Beispiel von Debords letztem Kinofilm darauf hingewiesen, dass ein Palindrom eigentlich weniger eine zyklische, sondern vielmehr eine gegenläufige Struktur aufweist. Seine Natur enthüllt sich dadurch, dass man die Leserichtung beliebig wechseln kann. Jedes Palindrom, so führt er aus, weise eine manchmal schwer wahrnehmbare Achse auf, entlang derer es in zwei spiegelverkehrte Teile zerfällt.¹³⁹⁷ Die beiden Teile von Debords Titel-Palindrom bilden zwei eigenständige Sätze: *in girum imus nocte* und *et consumimur igni*, welche selbst wiederum von vorne und von hinten gelesen werden können und sich somit einander semantisch enthalten. In den nur scheinbar zyklischen Gang des Palindroms ist eine doppelte Spiegelung eingefaltet. Zunächst eine syntaktische, welche die beiden Hauptsätze *in girum imus nocte* und *et consumimur igni* trennt und verbindet.

¹³⁹⁶ Vgl. Thirlwell. *Der multiple Roman*: 465.

¹³⁹⁷ Vergleichbar Marcel Duchamps *ANEMIC / CINEMA*, ein Wortspiel bei dem es sich um ein ‚abgefälschtes‘ oder ein in der Buchstabenfolge leicht durcheinandergebrachtes Palindrom handelt. Auch Experimentalfilm von 1926. Daher der rumpelig übersetzte Titel meines Schlusskapitels im Fragemodus.

Dann eine semantische: Jeder der beiden Sätze ergibt, rückwärts gelesen, den jeweils anderen. Und zusammen ergeben sie das Palindrom. Der dem Sinn nach versprochene Kreis ist also an sich ein leeres Versprechen; insofern ganz ähnlich der nichterfüllten Erwartungshaltung, dass es in Debords erstem Film explizit um einen jugendverderbenden Marquis gehen möge. Im Vorspann seines letzten Kinofilms schreibt sich der Titel in Druckbuchstaben gleichsam wie von selbst (Abb. 111). Jeder der beiden Teilsätze in einer eigenen Zeile, synchron gegenläufig, zugleich von vorne und von hinten. Der Zeilenumbruch zwischen den Teilsätzen wird dazu verwendet, die Spiegelachse zugleich zu markieren und zu verschleiern.¹³⁹⁸ Die entpersönlichte, maschinelle Machart des Vorspanns entspricht der emotionslosen Distanz, mit welcher Debord im Folgenden seinen gesprochenen Kommentar zur disparaten Filmhandlung vorträgt. Es entsteht die Illusion, dass sein persönlicher gestalterischer Einfluss derart gering ist, weil höhere und größere Mächte - die Geschichte selbst & die Geschichte des Films? - ihn zum Instrument dieser Demonstration gewählt hätten und durch ihn hindurch sprächen.



111 Der Filmtitel schreibt sich gegenläufig.

Sich seiner wie eines Mediums bedienen können, weil er einen Pakt eingegangen ist. Diesen gleichsam wie einen Kontrakt (mit ‚Herrn Satan persönlich‘?) gegengezeichnet hat. Durchaus waltet hier die Tradition des faustischen Prinzips.¹³⁹⁹ Heute allerdings würde niemand mehr träumen, „Faust zu sein“, so konstatierte wiederum Godard in ebenjenem Vermächtnis, das *Bildbuch* darstellt. „Und alle träumen nur noch von der Krone.“¹⁴⁰⁰ Überall in Debords Werk sind solche Spiegelachsen eingezeichnet, die das Bild jeweils leicht aber merklich verzerren. Der hinter den Ohren noch grüne Franzose gibt den Avantgardisten nach dem ausgerufenen Ende der Avantgarde. Sein erster Film nach dem Ende des Films will dazu animieren, gleich zur

¹³⁹⁸ Vgl. Klammer, Markus. „Die Zeit des Palindroms. Zu Guy Debords letztem Film «In girum imus nocte et consumimur igni»». In: Pichler, W., Ubl, R. (Hg.). *Falten, Knoten, Netze, Stülpungen. Topologische Phantasien in Kunst und Theorie*. Wien. Turia + Kant, 2009: 324 - 325.

¹³⁹⁹ Auch der Weltgeist lässt sich mal wieder blicken.

¹⁴⁰⁰ Vgl. den auszugsweisen Abdruck der Tonspur von *Le livre d'image* in: *cargo* Nr. 41 März 2019: 60.

Diskussion überzugehen. Wohl wissend und an der Bestätigung wachsend, dass diese kakophonisch oder chaotisch ablaufen wird. Die Auflösung der Situationistischen Internationale ist die Generalprobe für einen Untergang, der ein Übergang ist. In den Schismen seit ihrer Gründung wurde die Dissolution der Organisation erprobt. Deutlich wird, dass der Einzelne am Ende für die Wahrheit eines kollektiven Aufbruchs bürgen (müssen?) würde. In der Art, wie die Ereignisse in Straßburg 1966 den Mai 1968 in Paris präfigurieren, spiegeln die *Mémoires* in Anlage und Intention bereits das ‚Theoriewerk‘ *La Société du Spectacle*. Aber desgleichen beispielsweise Blaise Pascals Bekenntnisse und Gedanken zum Unruhezustand des Menschen. Debord folgt einem Code, was man mit dem Krempel und Überbleibseln der sich anhäufenden Texte und Werke anstellen kann. All das ist immer rückgebunden an die Person, die auto-fiktionalen Erfahrungen und den Charakter eines multiplen Erzählers, der im Sinne seiner Cross-Identifications überall in dieser ewigen Geschichte larviert (Zorromaske - Nickelbrille - Bartattrappe) auftaucht um wieder andere Spiegelachsen zu markieren. Oder in der Mitte des Flusses hinterrücks zuzustechen.

LISTE DER ABBILDUNGEN

- 1 Comicframe aus *internationale situationniste numéro 5*. - Décembre 1960: 5. Entnommen dem Sammelband *internationale situationniste*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: 151.
- 2 Porträt von Charles de Gaulles auf Zielscheibe montiert. Exponat der Ausstellung *The Destruction of RSG-6*, 1963 in Odense. Entnommen dem Katalog d. Ausstellung *Les Grands Spectacles: 120 Jahre Kunst und Massenkultur* Museum der Moderne Salzburg 2005: 175.
- 3 Filmstill von Jean Seberg im Finale von Jean-Luc Godards Film *À bout de souffle* von 1960. Ergebnis einer Bildrecherche im www. Vom Autor bearbeitet, d.h. im Ausschnitt verkleinert.
- 4 Andy Warhol, *Roll of Bills*, 1962. 101,6 x 76,2 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- 5 Guy Debord, *Directive Nr. 2*. Angefertigt von J.V. Martin 17. Juni 1963. Entnommen: Debord, Guy. *Œuvres*: 654.
- 6 Marcel Duchamp, *Das Grosse Glas*, 1915 - 1923. Quelle: Paz, Octavio. *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*: 35.
- 7 John Tenniel. *Alice and Humpty Dumpty*. Buchillustration zu Lewis Carroll. *Through the Looking-Glass* von 1871.
- 8 McKenzie Wark, Design von Peer Hansen. 3D-Print Guy Debord Actionfiguren, 2012. Ergebnis einer Bildrecherche im www.
- 9 Titeleinband Vorderseite von Guy Debords Buch *Des Contrats*, 1995.
- 10 Paul Klee. *Angelus Novus*, 1920. 31,8 x 24,2 cm. Israel-Museum, Jerusalem.
- 11 Francisco de Goya y Lucientes. Blatt 01 "Pintor" der Aquatinta-Radierfolge *Los Caprichos*, 1793 – 1799.
- 12 Laurence Sterne. Illustration in *Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman*. Entnommen der Ausgabe: Frankfurt a.M., Leipzig. Insel Verlag, 1982: 646.
- 13 Vertragsunterschrift von Guy Debord vom 1. Januar 1977. In: Debord. *Des Contrats*: 50.
- 14 Fotografie Debords in Cannes vom April 1951. Entnommen: Debord. *Œuvres*: 42.
- 15 Fotografie Debords in der Zeitschrift *ION*, 1952. Das Original wurde im Dezember 1951 von Christian van der Smitten in Cannes aufgenommen. Entnommen: Debord. *Œuvres*: 47.
- 16 Selbstporträt/Fotografie von Arthur Rimbaud in Harar, 1883. Exponat des Musée Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières.
- 17 Étienne Carjat, *Portrait of Arthur Rimbaud at the age of seventeen*, 1872. Exponat des Musée Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières.
- 18 Gabriel Pomerand. Einband des hypergraphischen Romans *Saint Ghetto des Prêts*, 1950. Entnommen: Sabatier. *Le Lettrisme*: 100.
- 19 Trichterschema von Isidore Isou. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris. Gallimard, 1947. Abb. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 21.
- 20 Sequenz aus Isous Film *Traité de bave et d'éternité*, 1951. Entnommen dem Dokumententeil des Filmskripts: 101. Abbildung am unteren Rand beschnitten.
- 21 Weiße Leinwand in Debords Film *Hurlements en faveur de Sade* von 1952. Entnommen dem Dokumentenband *Autour des films* der DVD-Box Debord. *Œuvres cinématographiques complètes*, 2005: 99.
- 22 Schwarze Leinwand in Debords Film *Hurlements en faveur de Sade* von 1952. Entnommen: Debord. *Panégryrique. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 23 Flugblatt der Internationale lettriste, Mai 1955. Entnommen: *Guy Debord präsentiert Potlatch 1954 – 1957*: 251.

- 24 Gruppenbild in Alba, Dezember 1956. Aus dem Archiv von Gerard Berreby. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 150.
- 25 Einband der Broschüre *Rapport sur la construction des situations*, 1957. Entnommen dem Katalog d. Ausstellung *Les Grands Spectacles*, 2005: 170.
- 26 Die S.I. in Cosio d'Arroscia, 1957. Foto von Ralph Rumney. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 173.
- 27 Guy Debord. *Guide psychogéographique de Paris*, 1957/58. Entnommen: Katalog *Les Grands Spectacles*, 2005: 188.
- 28 Sandpapier-Einband Rückseite. Aus Faksimile-Ausgabe von Debord, Jorn. *Mémoires*. Paris, 2004: ohne Seitenangabe. Abbildung ist leicht beschnitten.
- 29 Zentrierter Seitenausschnitt entnommen der Faksimile-Ausgabe von 2001: Jorn, Debord. *Fin de Copenhague*, 1957: ohne Seitenangabe.
- 30 Seite M 18 aus: Debord. *Mémoires*, 1959: ohne Seitenangabe. Abbildung leicht an den Rändern beschnitten.
- 31 Ausschnitt d. Seite M 30 aus *Mémoires*: ohne Seitenangabe.
- 32 Ausschnitt d. Seite M 34 „Pilger“ aus *Mémoires*: ohne Seitenangabe.
- 33 Ausschnitt d. Seite M 43 „Tafelrunde“ aus *Mémoires*: ohne Seitenangabe.
- 34 Ausschnitt d. Seite M 48 „je voulais parler ...“ aus *Mémoires*: ohne Seitenangabe.
- 35 Einband von *internationale situationniste numéro 1. – Juin 1958*. Entnommen: Yan Ciret (Hg.): *Figures de la negation*: 111.
- 36 Infographik von Chombart de Lauwe in *internationale situationniste Numéro 1. – Juin 1958*. Entnommen dem Sammelband, 1997: 28.
- 37 Porträtfoto Debords mit Zitat von La Rochefoucauld. In: *internationale situationniste Numéro 2. – Décembre 1958*: 35. Entnommen dem Sammelband: 67.
- 38 Zeichnung von Constant „Prinzip einer bedeckten Stadt“. In: *internationale situationniste Numéro 3. – Décembre 1959*: 38. Entnommen dem Sammelband: 106.
- 39 Zeichnung von Constant. Verbindungssektor in einer bedeckten Stadt. In: *internationale situationniste Numéro 3. – Décembre 1959*: 39. Entnommen dem Sammelband: 107.
- 40 Zeichnung von Constant. *Spatiovore*, 1961. Entnommen: Wigley. *Constant's New Babylon*, 1998: 136.
- 41 Titel der Zeitschrift *L'Avenir*. Ansicht oder Perspektive eines Phalansteriums. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 125.
- 42 Constant. *New Babylon/Paris*, 1963. Zeichnung von Sektoren auf Stadtplan von Paris. 47 x 61 cm. Entnommen: Wigley. *Constant's New Babylon*, 1998: 154.
- 43 Comic-Sequenz in *internationale situationniste numéro 5. – Décembre 1960*: 4. Entnommen dem Sammelband *internationale situationniste*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: 150.
- 44 Constant. *Sektorenzeichnung*, 1960. 32 x 46 cm. Entnommen: Wigley. *Constant's New Babylon*, 1998: 128.
- 45 Gallizio und sein Sohn während der Arbeit in Alba, 1958. Entnommen aus: Niggel, Selima. *Pinot Gallizio: Malerei am laufenden Meter*. Hamburg, 2007: 67.
- 46 Ein Ballen industrieller Malerei. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 206.
- 47 Ausstellungseröffnung in der Galerie Drouin, Paris 1959. Entnommen: Niggel. *Pinot Gallizio: Malerei am laufenden Meter*: 64.
- 48 Der Galerist Drouin während der Ausstellung von Gallizio. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 205.
- 49 Guy Debord und gestapelte Filmrollen. Fotografie entnommen dem Dokumentenband *Autour des films* der DVD-Box Debord. *Œuvres cinématographiques complètes*, 2005: 27.

- 50 Fotografie aus Debords Film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959. Entnommen aus: Guy Debord. *Filmskripte: Gegen den Film*. Hamburg, 1978: 83.
- 51 Modell einer Seifenwerbung (Anna Karina). Fotografie aus Debords Film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959. Entnommen: Guy Debord. *Filmskripte: Gegen den Film*. Hamburg, 1978: 87.
- 52 Comicframe in Debords Film *Critique de la séparation*, 1961. Entnommen: Guy Debord. *Filmskripte: Gegen den Film*. Hamburg, 1978: 131.
- 53 Standbild aus dem Film *Prince Valiant*, 1954 (mit Robert Wagner) in Debords Film *Critique de la séparation*, 1961. Entnommen: Guy Debord. *Filmskripte: Gegen den Film*. Hamburg, 1978: 133.
- 54 Bucheinband einer englischen Ausgabe von Françoise Sagans Roman *Bonjour Tristesse*. Ergebnis einer Bildrecherche zu Sagan im www.
- 55 HP Zimmer. *SPUR*, 1960. Tusche und Bleistift auf Papier. 29,5 x 42 cm. Kunsthalle Emden. Entnommen: Ohrt. *Phantom Avantgarde*: 189.
- 56 Foto der Stadt Mourenx in *internationale situationniste numéro 6. – Août 1961*: 8. Entnommen dem Sammelband *internationale situationniste*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: 206.
- 57 US-amerikanische Werbeanzeige für Atomschutzbunker in *internationale situationniste numéro 7. – Avril 1962*: 4. Entnommen dem Sammelband *internationale situationniste*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: 244.
- 58 Comicframe in *internationale situationniste numéro 6. – Août 1961*: 15. Entnommen dem Sammelband *internationale situationniste*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: 213.
- 59 HP Zimmer. *Situationisten*, 1959. Tuschezeichnung. 30 x 21 cm. Entnommen: Galimberti, Jacopo. *Individuals against Individualism*. Liverpool, 2017: 52.
- 60 Guy Debord, Jacqueline de Jong, Asger Jorn, Jeppesen Victor Martin, Jørgen Nash, Heimrad Prem, Hardy Strid, Helmut Sturm, HP Zimmer. *O. T. (Peinture Collective situationniste)*, 1961. Mischtechnik auf Leinwand. Halland Art Museum, Sweden. Exponat Nr. 715 d. Ausstellung *The Most Dangerous Game* im Berliner Haus der Kulturen der Welt 27. September bis 10. Dezember 2018. Entnommen: Scheppe; Ohrt (Hg.). *Band 2 Werke*: 58.
- 61 SPUR + Heimrad Prem. *Spur Manifest*, 1960. Öl auf Leinwand. 35 x 45 cm.
- 62 Heimrad Prem. *Manifest*, 1960. Öl auf Leinwand. 60 x 80 cm. Sammlung Otto van de Loo. Entnommen: Katalog der Ausstellung *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*. Martin-Gropius-Bau Berlin, 7. September 1997 – 11. Januar 1998: 187.
- 63 Guy Debord. *Gemalte Direktive Nr. 4 / Directive Nr. 4* (auf Stück Pittura industriale), 1963. Entnommen dem Katalog d. Ausstellung *Les Grands Spectacles*, 2005: 31.
- 64 Debord. *Directive Nr. 2*, 1963. Entnommen: Yan Ciret (Hg.): *Figures de la negation*: 27.
- 65 Fotografie von J.V. Martin mit *Direktive Nr. 2*, 1963. Entnommen: Ford, Simon. *Die Situationistische Internationale: Eine Gebrauchsanleitung*. Hamburg, 2007: 105.
- 66 Erstausgabe der Broschüre/des Pamphlets der A.F.G.E.S. *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*, 1966. Ergebnis einer Bildsuche im www.
- 67 André Bertrand. Frame der Wandzeitung *Le Retour de la Collone Durutti*, 1966. Entnommen: Bertrand, André; Schneider, André. *Le scandale de Strasbourg, mis à nu par ses célibataires même*. Montreuil. L'Insomniaque, 2018: 332.

- 68 André Bertrand. Frame der Wandzeitung *Le Retour de la Collone Durutti*, 1966. Entnommen: Bertrand, André; Schneider, André. *Le scandale de Strasbourg, mis à nu par ses célibataires même*: 333.
- 69 Einband der Erstausgabe von Raoul Vaneigem. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris. Gallimard, 1968. Ergebnis einer Bildersuche im www.
- 70 Einband der Erstausgabe von Guy Debord. *La société du Spectacle*. Paris. Buchet / Chastel, 1967. Entnommen dem Katalog d. Ausstellung *Les Grands Spectacles*, 2005: 55.
- 71 Barrikadenbau in Paris Mai 1968. Entnommen aus: Vienét, René. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*. Hamburg, 1977 (Originalausgabe bei Gallimard 1968): 41.
- 72 Barrikaden zur Zeit der Pariser Kommune in der Avenue Jean Jaurès. Entnommen aus: *Pariser Kommune 1871: Eine Bilddokumentation*: 74.
- 73 „Weder Gott noch Herr!“ / Wandschrift im Mai 1968. Entnommen: Vienét. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 46.
- 74 „Ich vergnüge mich mit den Pflastersteinen“ / Wandschrift im Mai 68. Entnommen: Vienét. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 45.
- 75 „Versteck Dich, Objekt!“ / „Bück Dich und weide!“ / Imperative auf Treppenabsatz. Entnommen: Vienét. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 73.
- 76 „Das Besetzungskomitee legt ... Rechenschaft über sein Mandat ab.“ / Debord im Gewimmel der Vollversammlung am 17. Mai 1968. Entnommen: Vienét. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 78.
- 77 Tarzan, der Bulle des Dschungels / Comicframe entnommen: Vienét. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 136.
- 78 Zweckentfremdete Reklame, am 14. Mai in der Sorbonne angeschlagen. . Entnommen: Vienét. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*: 56.
- 79 Angaben Debords zu Tonspur (Thesen aus *GdS*) und Bildspur (Détournements). Abbildung entnommen dem Dokumentenband *Autour des films* der DVD-Box Debord. *Œuvres cinématographiques complètes*, 2005: 60.
- 80 Filmstill aus *La Société du spectacle*. Filmstill der Sequenz aus *Johnny Guitar* (1954) von Nicholas Ray. Entnommen: Knabb, Ken (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works*, 2003: 103.
- 81 Detailansicht der Dritten Fassung der *Reiterschlacht von San Romano* von Paolo Uccello (um 1440). Entnommen: Radziwsky, Elke von. *Paolo Uccello: Reiterschlacht*. Hamburg, 1996: 108.
- 82 Filmstill aus *La Société du spectacle*. Filmstill der Sequenz aus *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Sergej Eisenstein. Kronstädter Matrosen singen „Die Internationale“. Entnommen: Knabb, Ken (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works*, 2003: 107.
- 83 Filmstill aus *La Société du spectacle*. Filmstill der Sequenz aus *Mr. Arkadin* (1955) von Orson Welles. Arkadin bringt einen Toast auf den Charakter aus. Entnommen: Debord. *Panégryque. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 84 Mr. Arkadin gibt einen letzten Funkspruch ab. Filmstill aus *Mr. Arkadin* (1955) von Orson Welles. Ergebnis einer Bildrecherche im www, leicht beschnitten.
- 85 Guy Debord. *Le Jeu de la Guerre / Kriegspiel*. Anfertigung des Spielbords und Figuren, 1977. Kupfer versilbert, 45,5 x 36,5 cm. Fotografie entnommen: Alice Becker-Ho & Guy Debord. *A Game of War (Translated by Donald Nicholson-Smith)*. London, 2007: 6.
- 86 Alice Becker-Ho und Guy Debord spielen das *Jeu de la Guerre*. Fotografie entnommen: Alice Becker-Ho & Guy Debord. *A Game of War (Translated by Donald Nicholson-Smith)*: 38.

- 87 Spielmarken und Legende der Neuauflage des *Jeu de la Guerre*. Entnommen: Alice Becker-Ho & Guy Debord. *A Game of War (Translated by Donald Nicholson-Smith)*. London, 2007.
- 88 Partie des *Jeu de la Guerre* nach 55 Zügen. Der Sieg des Nordens steht fest. Abbildung der Buchseite aus: Alice Becker-Ho et Guy Debord. *Le Jeu de la Guerre*. Paris. Gallimard, 2006: 127.
- 89 Filmstills aus Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Kamerafahrt durch die Kanäle bis ins offene Wasser der Lagune. Entnommen dem Dokumentenband *Autour des films* der DVD-Box Debord. *Œuvres cinématographiques complètes*, 2005: 88.
- 90 Filmstill aus Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Kinopublikum in der Gegentotalen. Entnommen: Knabb, Ken (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works*, 2003: 194.
- 91 Inschrift auf einer Mauer in der Rue de Seine *NE TRAVAILLEZ JAMAIS*, 1953. Entnommen: Debord. *Panegyrique. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 92 Fotografie Debords im Alter von 45 Jahren. In: Debord. *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Entnommen aus: Debord, Guy. *Œuvres*: 1409.
- 93 Filmstill aus *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Entwendung aus Marcel Carné. *Les visiteurs du soir*, 1942. Entnommen: Debord, Guy. *Œuvres*: 1406.
- 94 Die Leichte Brigade im Film *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Entwendung aus Michael Curtiz *The Charge of the Light Brigade*, 1936. Entnommen: Debord. *Panegyrique. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 95 Fotografie des Studio Cujas in Saint-Germain-des-Prés. Entnommen dem Dokumentenband *Autour des films* der DVD-Box Debord. *Œuvres cinématographiques complètes*, 2005: 81.
- 96 Frontispiz-Fotografie von Guy Debord in: Debord. *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, 1985. Entnommen der Englischen Übersetzung von Robert Greene. *Considerations on the Assassination of Gérard Lebovici*. Los Angeles. TamTam Books, 2001: ohne Seitenangabe.
- 97 Stefan Moses. *Theodor W. Adorno – "Selbst im Spiegel"*, 1963. Entnommen: Stiegler; Thürlemann. Meisterwerke der Fotografie. Stuttgart. Reclam, 2011: 262.
- 98 Comic-Sequenz „Hegel als Wirt“. Aus Debord. *Panegyrique. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 99 Museumsbesucher vor Jacques-Louis Davids *Der Tod des Marat*, 1793. Beispielbild für den sogenannten „anamorphotischen Effekt“ nach Slavoj Žižek. Ergebnis einer Bildrecherche im www.
- 100 Fotografie der Replik des Denkmals von Charles Fourier. In: *internationale situationniste numéro 12. - Septembre 1969*: 98. Entnommen dem Sammelband *internationale situationniste*. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997: 666.
- 101 Fotografie einer Überwachungskamera an einem Wohnhaus. In: *internationale situationniste numéro 12. - Septembre 1969*: 99.
- 102 Flugblatt der S.I. vom Januar 1958, Titel: *Nouveau Theatre d'Operations dans la Culture*. Entnommen dem Katalog *Les Grands Spectacles*, 2005: 189.
- 103 Fotografie von Debords Haus in Champot. In: Debord. *Panegyrique. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 104 Fotografie der Holztür des Werks von Marcel Duchamp. *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*, 1946 – 1966. Entnommen: Paz, Octavio. *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*: 98.
- 105 *Guy Debord's Society of The Spectacle Told Through Interpretive Dance!* Quelle: <https://hyperallergic.com/188890/guy-debord-as-told-through-interpretive-dance/>

- 106 Comicframe in *internationale situationniste Numéro 7 – Avril 1962*. Entnommen dem deutschsprachigen Reprint *SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE 1958 – 1969 Band 1*: 272.
- 107 Poster des Atelier populaire im Mai 68. Entnommen: Chollet, Laurent. *L'Insurrection situationniste*: 146.
- 108 Godards Hände am Schnittpult. Filmstill aus Godard, Jean-Luc. *Le livre d'image*, 2018. Entnommen: *cargo Nr. 41 – März 2019*: 59.
- 109 Die Leichte Brigade im Film *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Entwendung aus Michael Curtiz *The Charge of the Light Brigade*, 1936. Entnommen: Debord. *Panegyrique. Tome Second*, 1997: ohne Seitenangabe.
- 110 Marcel Duchamp. *Schachtel im Koffer*, 1941. Entnommen: Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp: Eine Biographie*: 375.
- 111 Vorspann von Debords Film *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978. Der Filmtitel schreibt sich gegenläufig. Ergebnis einer Bildsuche im www.

BIBLIOGRAPHIE & FILMOGRAPHIE

Werke von Guy Debord¹⁴⁰¹

Debord, Guy. *Œuvres: Édition de Jean-Louis Rançon. Préface de Vincent Kaufmann. Avec la collaboration d'Alice Debord*. Paris. Quarto Gallimard, 2006. Enthält chronologisch geordnet alle Werke, Filmskripte, Dokumente und Texte von Debord und der Situationistischen Internationale.

Cette mauvaise réputation. Paris. Gallimard, 1993.

Commentaires sur la Société du Spectacle. Paris. Éditions Gérard Lebovici, 1988. Deutsch: "Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels". In: Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin. Verlag Klaus Bittermann, 1996: 193 – 280.

Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici. Paris. Éditions Gérard Lebovici, 1985. Englische Übersetzung: *Considerations on the Assassination of Gérard Lebovici*. Los Angeles. Tam Tam Books, 2001. Darin: Greene, Robert. "Introduction": i – ix.

¹⁴⁰¹ Ins Literaturverzeichnis aufgenommen sind die jeweilige Originalausgabe, sowie - wenn vorhanden - die jeweiligen Übersetzungen (Deutsch/Englisch), mit denen der Verfasser gearbeitet hat.

Contre le Cinéma. Aarhus. Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964. Deutsche Übersetzung: *Gegen den Film.* Hamburg. Edition Nautilus, 1978.

Correspondance volume I: Juin 1957 – Août 1960. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1999.

Correspondance volume II: Septembre 1960 – Décembre 1964. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2001.

Correspondance volume III: Janvier 1965 – Décembre 1968. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2003.

Correspondance volume IV: Janvier 1969 – Décembre 1972. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2004.

Correspondance volume V: Janvier 1973 – Décembre 1978. Paris. Librairie Arthème Fayard, 2005.

Ausgewählte Briefe: 1957 – 1994. Berlin. Verlag Klaus Bittermann, 2011.

Des Contrats. Cognac. Le temps qu'il fait, 1995.

Mit Asger Jorn: *Fin de Copenhague.* Copenhague. Pelmid&Rosengreen, 1957. Neuausgabe: Paris, Allia, 1986.

In girum imus nocte et consumimur igni. Édition critique. Paris. Édition Gérard Lebovici, 1990. Neuaufage: *In girum imus nocte et consumimur igni: Édition critique augmentée de notes diverses de l'auteur suivi de ordures et décombres.* Paris. Gallimard, 1999. Deutsch: *In girum imus nocte et consumimur igni: Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt.* Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 1985. Englisch in: Knabb, Ken (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works:* 133-205.

Internationale situationniste. Edition augmentée. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997. Deutsche Übersetzung: *SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE 1958 – 1969: Gesammelte*

Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale Band 1 + Band 2. Hamburg. MaD Verlag Lutz Schulenburg, 1976 (Bd. 1) + 1977 (Bd. 2).

La Société du Spectacle. Paris. Buchet/Chastel, 1967; Champ Libre, 1971. Deutsche Übersetzung: *Die Gesellschaft des Spektakels.* Berlin. Verlag Klaus Bittermann, 1996.

Mit Gianfranco Sanguinetti. *La véritable scission dans l'Internationale Situationniste.* Paris. Champ Libre, 1972. Deutsche Übersetzung: *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen.* Projektgruppe Gegengesellschaft Düsseldorf, im März 1973. Wien. Edition RevolutionsbräuhoF, 1997. Englisch: *The Real Split in the International: Theses on the Situationist International and Its Time, 1972.* London, Sterling. Pluto Press, 2003.

Mit Alice Becker-Ho. *Le "Jeu de la Guerre". Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie.* Paris. Édition Gérard Lebovici, 1987. Deutsch: *Kriegsspiel.* Berlin. Merve Verlag, 2016. Englische Übersetzung in: Bracken, Len. *Guy Debord: Revolutionary.* Venice (CA). Feral House, 1997: 240-251.

Mémoires: Structures Portantes d'Asger Jorn. Kopenhagen. L'Internationale Situationniste, 1959. Neuausgabe: Paris. Editions Allia, 2004.

Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978). Paris. Champ Libre, 1978. Englische Übersetzung: Knabb, Ken (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works - Scripts, Stills, Documents.* Edinburgh. AK Press, 2003.

Panegyrique. Tome premier. Paris. Edition Gérard Lebovici, 1989. Deutsch: *Panegyrikus. Erster Band.* Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 1997.

Panegyrique. Tome second. Paris. Librairie Arthème Fayard, 1997.

Préface à la quatrième édition italienne de "La Société du Spectacle". Paris, Champ Libre, 1979. Deutsch: "Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe von 'Die Gesellschaft des Spektakels'". In: Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*: 281 - 304.

Guy Debord presente Potlatch (1954-1957). Neuausgabe Paris. Gallimard, 1996. Deutsche Übersetzung: *Guy Debord präsentiert Potlatch*. Berlin. Edition Tiamat – Verlag Klaus Bittermann, 2002.

Filmographie Guy Debord¹⁴⁰²

Hurléments en faveur de Sade. Deutsches Skript: *Geheul für Sade*. In: Debord. *Gegen den Film*: 23 – 34.

Frankreich 1952

35 mm, S/W, 75 Minuten

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Deutsch: *Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit*. In: Debord. *Gegen den Film*: 37 – 82.

Frankreich, 1959

Produktion: Dans-Fransk Experimentalfilmskompagni

35 mm, S/W, 18 Minuten

Critique de la séparation. Deutsch: *Kritik der Trennung*. In: *Gegen den Film*: 89 – 129.

Frankreich, 1961

Produktion: Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni

35 mm, S/W, 19 Minuten

La Société du Spectacle. Englisch: *The Society of the Spectacle*. In: Knabb (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works*: 43-109.

Frankreich, 1973

Produktion: Simar Films

35 mm, S/W, 90 Minuten

¹⁴⁰² Chronologisch geordnet. Die Angaben folgen Knabb (Hg.) *Guy Debord: Complete Cinematic Works*: 245-246.

Réfutations de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle". Englisch: *Refutation of All the Judgments, Pro or Con, Thus far Rendered on the Film "The Society of the Spectacle".* In: Knabb (Hg.): 111 – 128.

Frankreich, 1975

Sinar Films

35 mm, S/W, 20 Minuten

In girum imus nocte et consumimur igni. Deutsches Skript: *Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt.* In: Debord. *In girum imus nocte et consumimur igni.* Berlin. Verlag Klaus Bittermann, 1985: 5 – 103.

Frankreich, 1978

Sinar Films

35 mm, S/W, 105 Minuten

Guy Debord, son art et son temps. (Englisch: *Guy Debord: His Art and His Time.*)

Frankreich, 1994

Regie: Guy Debord, Brigitte Cornand

Video, S/W, 60 Minuten

Erwähnte Filme (Alphabetisch geordnet nach Regisseur)

Antonioni, Michelangelo. *Blowup*, 1966. 111 Minuten.

Assayas, Olivier. *Après mai*, 2012. 122 Minuten.

Bannon, Stephen Kevin (Steve). *In the Face of Evil: Reagan's War in Word and Deed*, 2004.

Bannon. *Trump@War*, 2018.

Benedek, László. *The Wild One*, 1953. 79 Minuten. S/W.

Carné, Marcel. *Les enfants du paradis*, 1945. 190 Minuten. S/W.

Carné. *Les visiteurs du soir*, 1942. 121 Minuten. S/W.

Chaplin, Charles. *City Lights / Lichter der Großstadt*, 1931. 87 Minuten. S/W.

Cornand, Brigitte. *Cette situation doit changer*, 1992. Dokumentarfilm, 28 Minuten.

Curtiz, Michael. *The Charge of the Light Brigade*, 1936. 115 Minuten. S/W.

Dassin, Jules. *The Naked City*, 1948. 96 Minuten. S/W.

Deleuze, Gilles. *L'Abécédaire – Deutsche Ausgabe*. 3 DVDs / 453 Minuten.

Duchamp, Marcel. *Anémic Cinéma*, 1926. Experimentalfilm aus animierten/rotierenden Zeichnungen (Cardboards). Auch eigenwertig als Palindrom (Zeichnung).

Eisenstein, Sergei. *Броненосец Потёмкин* (Deutscher Titel: *Panzerkreuzer Potemkin*), 1925. 63 / 70 Minuten. S/W.

Eisenstein. *Октябрь / Десять дней, которые потрясли мир* (Deutscher Titel: *Oktober. Zehn Tage, die die Welt erschütterten*), 1928. 102 Minuten. S/W.

Ford, John. *Rio Grande*, 1950. 103 Minuten.

Godard, Jean-Luc. *À bout de souffle*, 1960. 90 Minuten. S/W.

Godard. *Bande à part*, 1964. 97 Minuten. S/W.

Godard. *La chinoise*, 1967. 96 Minuten.

Godard. *Le Livre d'image*, 2018. 85 Minuten.

Greenaway, Peter. *Prospero's Books*, 1991. 129 Minuten.

Griffith, David Wark. *The Birth of a Nation*, 1915. 187 Minuten. S/W.

Hauff, Reinhard. *Stammheim*, 1986. 107 Minuten.

Hathaway, Henry. *Prince Valiant*, 1954. 100 Minuten.

Hitchcock, Alfred. *Vertigo*, 1958. 129 Minuten.

Isou, Isidore. *Traité de bave et d'éternité*, 1951. 120 Minuten. S/W.

Kazan, Elia. *East of Eden*, 1955. 115 Minuten.

Kosinzew, Grigori; Trauberg, Leonid. *Новый Вавилон / Das neue Babylon*, 1929. 84 – 125 Minuten. S/W.

Kowalski, Bernard L.. *Krakatoa, East of Java*, 1969. 131 Minuten.

Lemaître, Maurice. *Le film est déjà commencé?*, 1951. 61 Minuten. S/W.

Méliès, Georges. *Le Voyage dans la Lune*, 1902. 16 Minuten. S/W.

Moati, Serge; Zylberman, Ruth. *FRANCE-ALLEMAGNE: DES ONDES PARALLÈLES*, 2004. 59 Minuten. Dokumentarfilm.

Paik, Nam June. *Zen for Film*, 1965. Ca. 20 Minuten. Stummfilm.

Preminger, Otto. *Bonjour Tristesse*, 1958. 90 Minuten.

Ray, Nicholas. *Rebel without a cause*, 1955. 106 Minuten.

Ray. *Johnny Guitar*, 1954. 110 Minuten.

Rossellini, Roberto. *Paisà*, 1946. 134 Minuten. S/W.

Sharp, Don. *The Face of Fu Manchu*, 1965. 92 Minuten.

Shoedsack, Ernest B.. *The Most Dangerous Game*, 1932. 63 Minuten. S/W.

Sollers, Philippe; Descombes, Emmanuel. *GUY DEBORD, UNE ÉTRANGE GUERRE*, 2000. 45 Minuten.

Spielberg, Steven. *Empire of the Sun*, 1987. 146 Minuten.

Sternberg, Josef von. *The Shanghai Gesture*, 1941. 95 Minuten. S/W.

Tarkowski, Andrei. *Солярис* (Deutscher Titel: *Solaris*), 1972. 167 Minuten.

Walsh, Raoul. *They Died with Their Boots On*, 1941. 80 Minuten. S/W.

Warhol, Andy. *Empire*, 1964. 485 Minuten. S/W.

Welles, Orson. *Mr. Arkadin*, 1955. Zwischen 93 und 106 Minuten. S/W.

Welles. *The Third Man*, 1949. 104 Minuten. S/W.

Welles. *Citizen Kane*, 1941. 119 Minuten. S/W.

Wolman, Gil J.. *L'Anticoncept*, 1951. 60 Minuten. S/W.

Wood, Sam. *For Whom the Bell Tolls*, 1943. 170 Minuten. S/W.

Literatur zum Themenkomplex – Me, My Shelf and I

Adorno, Theodor W.. „Filmtransparente“. In: Prokop, Dieter (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik, Soziologie, Politik*. München. Carl Hanser Verlag, 1971: 118.

Agamben, Giorgio. "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films". In: Donough, Tom Mc (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge (Mass.), London. The MIT Press, 2004: 313 - 319.

Agamben, Giorgio; Bandini, Mirella u.a. (Hg.). *Retour au Futur? Des Situationnistes*. Marseille. Éditions Via Valeriano, 1990.

Agamben. *Homo Sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 2016.

Agamben. "Langage et Spectacle". In: Agamben; Bandini u.a. (Hg.). *Retour au Futur?*: 9 - 19.

Agulhon, Maurice. „Paris: Durchquerung von Ost nach West“. In: Nora, Pierre. *Erinnerungsorte Frankreichs*. München. C. H. Beck Verlag, 2005.

Alba, Victor. *Histoire de P.O.U.M.*. Paris. Champ Libre, 1975.

Allen, Jonathan. „Magier im Krieg.“ In: Multitude e.V. und Unfriendly Takeover (Hg.). *Wörterbuch des Krieges / Dictionary of War*. Berlin. Merve Verlag, 2008: 188 - 202.

Althöfer, Heinz. "Fragment und Ruine." In: *Kunstforum International Bd. 19, 1/77*: 57 - 169.

Altwegg, Jürg. „Die Revolution der Zettel“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 10.06.2013. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ausstellung-guy-debord-die-revolution-der-zettel-12216780-p2.html>

Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München. C.H.Beck Verlag, 1988.

Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. München. C.H. Beck Verlag, 1988.

Andy Warhol's Time Capsule 21. Kat. d. Ausstellung The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt 2003-2004. Köln. DuMont, 2003.

Andreotti, Libero. "Architecture and Play". In: Donough (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 213 - 240.

Apostolidès, Jean-Marie, Donné, Boris. *Ivan Chitcheglov, profil perdu*. Paris. Editions Allia, 2006.

Aragon, Louis. *Der Pariser Bauer*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1996.

Arbeitsgruppe "Pariser Kommune 1871" (Hg.). *Pariser Kommune 1871: eine Bilddokumentation*. Berlin. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1971.

Ariost, Ludovico. *Ludovico Ariosts Rasender Roland, nacherzählt von Italo Calvino*. Frankfurt am Main. Eichborn Verlag, 2004.

Armanet, François; Armanet, Max; Bigot, Yves u.a.. *Sous les Pavées la Plage: Mai 68 vu par Gilles Caran [...]*. Sèvres. La Sirène, 1993.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Aufbruch ins 20. Jahrhundert: über Avantgarden*. München. Edition Text und Kritik. Richard Boorberg Verlag, 2001.

Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart, Weimar. Verlag J.B. Metzler, 1995.

Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele. "Einleitung". In: Assmann; Gomille; Rippl (Hg.). *Ruinenbilder*. München. Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München. Verlag C.H. Beck, 1999.

Avanessian, Armen; Mackay, Robin (Hg.). *#Akzeleration#2*. Berlin. Merve Verlag, 2014.

Axjonow, Iwan. *Sergej Eisenstein: ein Porträt*. Berlin. Henschel Verlag, 1997.

Bächlin, Peter. "Der Film als Ware". In: Prokop, Dieter (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films*. München. Carl Hanser Verlag, 1971: 134 - 145.

Bachmeyer, Hans M.. "Die SPUR - zur Kunst, Gaudi und Politik". In: Schrenk, Klaus (Hg.). *Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*. Köln. DuMont, 1984: 134 - 154.

Bachmeyer, Hans Matthäus. „Einleitung: Calvinistische Logik versus imaginäres Bauhaus“. In: Jorn, Asger. *Plädoyer für die Form: Entwurf einer Methodologie der Kunst*. München. Klaus Boer Verlag, 1990.

Balint, Michael. *Angstlust und Regression*. Stuttgart. Klett Cotta, 1999.

Ballard, J.G.. *The Atrocity Exhibition*. London, New York u.a.. Harper Prenal, 2006 (im Original 1969).

Ballhausen, Thomas. "Latenz und Aktualität. Marginalien zu Guy Debord als literarischem Medienarbeiter". In: Grigat, Stephan; Grenzfurthner, Johannes; Friesinger, Günther (Hg.). *Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Berlin. Verbrecher Verlag, 2006: 197 - 216.

Bandini, Mirella. "DEBORD, des surréalisme à l'Internationale Situationniste". In: Agamben; Bandini (Hg.). *Retour au Futur?*: 41 - 45.

Barbrook, Richard. *Class Wargames: ludic subversion against spectacular capitalism*. Wivenhoe, New York, Port Watson. Autonomedia, 2014.

Barbrook, Richard. *Imaginary Futures: From Thinking Machines to the Global Village*. London, Ann Arbor. Pluto Press, 2007.

Barck, Karlheinz. "Avantgarde". In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin u.a. (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. I*. Stuttgart, Weimar. Verlag J.B. Metzler, 2000: 544 - 577.

Barck. "Latenter Surrealismus manifest. Manifeste des Surrealismus als Medien seiner Internationalisierung". In: Asholt; Fähnders (Hg.). *"Die ganze Welt ist eine Manifestation"*: 296 - 309.

Barincou, Edmond. *Niccolo Machiavelli*. Hamburg. Rowohlt, 1988.

Barrot, Jean. *What is Situationism: Critique of the Situationist International*. London. Unpopular Books, 1987.

Barthes, Roland. *Am Nullpunkt der Literatur / Literatur oder Geschichte / Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 2006. Darin: „Schriftsteller und Schreiber (1960)“.

Barthes, Roland. "Der Tod des Autors". In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart. Reclam Verlag, 2000: 185 - 193.

Barthes. *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1989.

Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1986.

Barthes. *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1996.

Bataille, Georges. *Der heilige Eros*. Darmstadt und Neuwied. Luchterhand Verlag, 1974.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*. Stuttgart. Reclam Verlag, 1988.

Baudelaire, Charles. *Die künstlichen Paradiese: Die Dichtung vom Haschisch*. Zürich. Manesse Verlag, 1988.

Baudelaire. *Die Tänzerin Fanfarlo und Der Spleen von Paris*. Zürich. Diogenes, 1977.

Bauer, Thomas. *Die Vereindeutigung der Welt: Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Stuttgart. Reclam, 2018

Baudrillard, Jean. „Die Simulation“. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCA, Acta Humaniora, 1988: 153 – 162.

Baumeister Zwi Negator, Biene. "Proletariat – Kunst – Sprache". In: Grigat, Grenzfurthner, Friesinger (Hg.). *Spektakel – Kunst – Gesellschaft*: 79 - 130.

Baumeister Zwi Negator, Biene. *Situationistische Revolutionstheorie - Eine Aneignung: Volume I: Enchiridion*. Stuttgart. Schmetterling Verlag, 2005.

Baumeister Zwi Negator. *Situationistische Revolutionstheorie - Eine Aneignung: Volume II: Kleines Organon*. Stuttgart. Schmetterling Verlag, 2005.

Bazin, André. *Was ist Film?*. Berlin. Alexander Verlag, 2004.

Beazwick, Iwona (Hg.). *An endless adventure ... an endless passion ... an endless banquet: A situationist scrapbook*. London, New York. ICA Verso, 1989.

Bebel, August. *Charles Fourier: sein Leben und seine Theorien*. Leipzig. Phillip Reclam Verlag, 1978.

Becker, Werner. „Die Überlegenheit der Demokratie: Politische Philosophie nach dem Scheitern des Marxismus“. In: Bryde, Brun-Otto; Dubiel, Helmut; Leggewie, Claus (Hg.). *Triumph und Krise der Demokratie – Vorlesungen*. Gießen. Verlag der Ferber'schen Univesritätsbuchhandlung, 1995.

Becker-Ho, Alice. *Les Princes du Jargon*. Paris. Gallimard, 1993.

Beckett, Andy. <https://www.theguardian.com/world/2017/may/11/accelerationism-how-a-fringe-philosophy-predicted-the-future-we-live-in>.

Beil, Ralf (Hg.). *Never Ending Stories: Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte*. Katalog d. Ausstellung Kunstmuseum Wolfsburg 29. Oktober 2017 bis 18. Februar 2018. Berlin. Hatje Cantz Verlag, 2017.

Beitin, Andreas; Gillen, Eckhart J. (Hg.). *Flashes of the Future: Die Kunst der 68er oder die Macht der Ohnmächtigen*. Katalog d. Ausstellung Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen 20. April – 19. August 2018. Bonn. Bundeszentrale für politische Bildung, 2018.

Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*. München. Beck, 1995.

Belting, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München. Verlag C.H. Beck, 1998.

Benevolo, Leonardo. *Die Geschichte der Stadt*. Frankfurt, New York. Campus Verlag, 1983.

Benevolo. *Die sozialen Ursprünge des modernen Städtebaus: Lehren von gestern - Forderungen für morgen*. Gütersloh. Bertelsmann Verlag, 1971.

Benjamin, Walter. "Der destruktive Charakter". In: Benjamin. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1977: 289 - 290.

Benjamin, Walter. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1977. Darin: „Über den Begriff der Geschichte“ und „Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“.

Bergfleth, Gerd. *Theorie der Verschwendung. Einführung in Georges Batailles Antiökonomie*. München. Matthes & Seitz, 1985.

Bernstein, Michèle. *Alle Pferde des Königs*. Hamburg. Edition Nautilus, 2015. Im Original: Bernstein. *Tous les cheveux du roi*. Paris. Buchet / Chastel, 1960. Wiederaufgelegt bei Editions Allia, 2004.

Bernstein, Michèle. *La Nuit*. Paris. Buchet / Chastel, 1961.

Berreby, Gérard. *Documents relatif à la fondation de l'Internationale Situationniste*. Paris. Éditions Allia.

Berréby, Gérard (Hg.). *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. Paris. Éditions Allia, 2004.

Bezzola, Tobias; Pfister, Michael; Zweifel, Stefan (Hg.). *Sade Surreal: Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2001.

Bianchi, Paolo. "Das LKW: vom Gesamtkunstwerk zum Lebenskunstwerk - oder ästhetisches Leben als Selbstversuch (Teil 1)". In: *Kunstforum International Bd. 142, Oktober-Dezember 1998*: 50 - 61.

Bianchi. "Kunst ohne Werk - aber mit Wirkung: Was ist die Kunst an der Kunst?". In: *Kunstforum International Bd. 152, Oktober-Dezember 2000*: 66 - 81.

Bianchi, Paolo; Doswald, Christoph. *GegenSpieler: Andy Warhol - Joseph Beuys*. Frankfurt a.M.. Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

Biesenbach, Klaus (Hg.). *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. Band 2. Katalog d. Ausstellung in den KW Berlin 30. Januar bis 16. Mai 2005*. Göttingen. Steidl Verlag, 2005.

Bittermann, Klaus. *Das Sterben der Phantome: Verbrechen und Öffentlichkeit - Fünf Essays über Außenseiter der französischen Gesellschaft*. Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 1988. Darin: "Glanz und Elend eines Mörders *Pierre François Lacenaire* - Das Verbrechen in der bürgerlichen Gesellschaft": 11 - 55. "Der Flüchtling als Abenteurer *Arthur Craven* - Das Verschwinden eines Phantoms: 57 - 93. "Das Ende einer Karriere *Gérard Lebovici* - Aufstieg und Fall eines Verlegers und Filmproduzenten": 135 - 164.

Birtwistle, Graham. "Die Suche nach Struktur in Asger Jorns Theorie". In: *Asger Jorn: Retrospektive. Katalog d. Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M. vom 17.12.1994-12.2.1995*. Ostfildern. Verlag Gerd Hatje, 1994: 21 - 29.

Blanchard, Daniel. *Debord, dans le bruit de la cataracte du temps: suivi de "Préliminaires pour une définition de l'unité au programme révolutionnaire par G.-E. Debord & P. Canjuers*. Paris. Sens & Tonka, 2000.

Böckelmann, Frank; Nagel, Herbert (Hg.). *Subversive Aktion: Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*. Verlag Neue Kritik, 2002.

Böhme, Hartmut. *Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2012.

Böhringer, Hannes. "Lebenskunst revisited: ist Lebenskunst am Ende nichts anderes als strudelnde Aufmerksamkeit?" In: *Kunstforum International Bd. 143, Januar-Februar 1999*: 90 - 95.

Börsch-Supan, Helmut. "Vergänglichkeit der Macht, Macht der Vergangenheit - Ruinen". In: *Der Traum vom Raum: Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*. Marburg. Hitzeroth Verlag, 1986: 95 - 103.

Boehlich, Walter. „Nachwort“. In: Kardinal Retz. *Aus den Memoiren*. Hamburg. Fischer Bücherei, 1964.

Bohrer, Karl Heinz. "Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren". In: Grimminger (Hg.). *Kunst - Macht - Gewalt*: 25 - 42.

Bollerey, Franziska. *Architekturkonzeptionen der utopischen Sozialisten: alternative Planung und Architektur für den gesellschaftlichen Prozeß*. Berlin. Ernst und Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, 1991.

Bolz, Norbert. "Einleitung. Die Moderne als Ruine". In: Bolz, Norbert; Reijen, Willem van (Hg.). *Ruinen des Denkens - Denken in Ruinen*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1996.

Bolz, Norbert W.. „odds and ends. Vom Menschen zum Mythos“. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.). *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 1983: 471 – 492.

Bonnefoy, Yves. *Arthur Rimbaud: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986.

Bossuet. *Oraisons funèbres, Panégyriques*. Paris. Gallimard, 1950.

Bourseiller, Christophe. *Vie et Mort de Guy Debord 1931-1994*. Plon, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1994.

Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1988.

Bracken, Len. *Guy Debord - Revolutionary*. Venice CA. Feral House, 1997.

Bredenkamp, Horst. *Der Bildakt*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2015.

Breton, André. *Anthologie des Schwarzen Humors*. Hamburg. Rogner und Bernhard, 2001.

Breton, André. *Nadja*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 2002.

Bride, Joseph Mc. *Orson Welles*. München. Heyne Verlag, 1982.

Bridle, James. *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. London. Verso, 2018.

Brock, Bazon. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“. In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Katalog d. Ausstellung Kunsthalle Zürich 11. Februar bis 30. April 1983. Aarau und Frankfurt a.M.. Verlag Sauerländer, 1983: 22 – 39.

Brock, Bazon. "Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität". In: Dällenbach, Lucien; Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.). *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1984: 124 - 140.

Brock, Bazon; Zika, Anna (Hg.). „Der Barbar als Kulturheld / Ästhetik des Unterlassens – Kritik der Wahrheit / wie man wird, der man nicht ist“ / *Gesammelte Schriften III, 1991 – 2002*. Köln. DuMont Verlag, 2002. Darin: „Graffiti als Menetekel“: 524 – 526.

Brocker, Manfred (Hg.). *Geschichte des politischen Denkens: Das 20. Jahrhundert*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018.

Bürger, Peter. *Das Verschwinden des Subjekts: Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1998.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1974.

Bubner, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 1989.

Bulgakova, Oksana. "Marx in Paris". In: *komisch: Zeitung der Komischen Oper Berlin*. März/April 2006: 6.

Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. Stuttgart. Reclam Verlag, 1987.

Butello, Florian; Nachtwey, Oliver (Hg.). *Karl Marx – Kritik des Kapitalismus: Schriften zur Philosophie, Ökonomie, Politik und Soziologie*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018.

Camus, Albert. *Der Mensch in der Revolte*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1969.

Carné, Marcel. *Ma vie à belles Dents: Mémoires*. Paris. Éditions de l'Archipel, 1996.

Castiglione, Baldassare. *Der Hofmann: Lebensart in der Renaissance*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2004. Darin: Beyer, Andreas. „Vorwort“.

Castoriadis, Cornelius. *Sozialismus oder Barbarei: Analysen und Aufrufe zur kulturevolutionären Veränderung*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1980.

Charney, Jean-Paul. *Essai général de stratégie*. Paris. Edition Champ Libre, 1973.

Choay, Françoise. *Das architektonische Erbe, eine Allegorie: Geschichte und Theorie der Baudenkmale*. Braunschweig, Wiesbaden. Vieweg, 1997.

Chollet, Laurent. *Les Situationnistes: L'utopie incarnée*. Paris. Gallimard, 2004.

Chollet, Laurent. *L'Insurrection situationniste*. Paris. Édition Dagorno, 2000.

Ciret, Yan (Hg.). *Figures de la Négation, Avant-gardes du dépassement de l'art. Kat. d. Ausstellung "Après la fin de l'art" 22 novembre 2003 au 22 février 2004 au Musée d'art Moderne de Saint-Étienne Métropole*. Éditions Paris Musées, Flammarion, 2004.

Clair, Jean. *Die Verantwortung des Künstlers: Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*. Köln. DuMont, 1998.

Clair, Jean (Hg.). *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst. Kat. d. Ausstellung Neue Nationalgalerie Berlin (17. Februar bis 7. Mai 2006)*. Berlin. HatjeCantz, 2006.

Clark, Timothy J.; Nicholson-Smith, Donald. "Warum die Kunst die Situationistische Internationale nicht umbringen kann". In: Ohrt, Roberto (Hg.). *Das Große Spiel*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1999.

Claus, Jürgen. *Expansion der Kunst: Beiträge zu Theorie und Praxis öffentlicher Kunst*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1970.

Clausewitz, Carl von. *Vom Kriege*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2002. Darin: Ritter von Schramm, Wilhelm. „Zum Verständnis des Werkes: ein ungewöhnliches Leben“.

COBRA 1948-51. Katalog der Ausstellung Kunstverein in Hamburg 25. Sept. bis 7. Nov. 1982.

Cohen, Jean-Louis; Fortier, Bruno. *Paris: La Ville et ses Projets - A City in the Making*. Paris. Éditions Babylone, Pavillon de l'Arsenal, 1992.

Cohn, Nick. *AWopBopaLooBopALopBamBoom: Pop History*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 1971.

Cohn, Norman. *Die Sehnsucht nach dem Millenium: Apokalyptiker, Chiliasten und Propheten im Mittelalter*. Freiburg, Basel, Wien. Herder, 1998.

Cohn-Bendit, Daniel (mit Patrick Lemoine). *Unter den Stollen der Strand: Fußball und Politik – mein Leben*. Köln. Kiepenheuer & Witsch, 2020.

Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse). *Die Gesänge des Maldoror*. München. Rogner und Bernhard, 1976.

Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter (Hg.). *Le Corbusier 1922: Ausblick auf eine Architektur*. Basel. Birkhäuser Verlag, 2001.

Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter (Hg.). *Programme und Manifeste zur Architektur*. Basel. Birkhäuser - Verlag für Architektur, 2001.

Coppola, Antoine. *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Arles. Éditions Sulliver, 2003.

Coupland, Douglas. *Marshall McLuhan*. Stuttgart. Tropen, 2010.

Crary, Jonathan. "Fernsehen im Zeitalter des Spektakels". In: Herzogenrath, Wulf; Gaethgens, Thomas W.. *TV Kultur: das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Amsterdam, Dresden. Verlag der Kunst, 1997: 67 - 75.

Crary, Jonathan. "Spectacle, Attention, Counter-Memory". In: Donough, Tom Mc (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 455 - 466.

Craven, Arthur. *Der Boxer-Poet: oder die Seele im Zwanzigsten Jahrhundert*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1991.

Cryan, Dan; Shatil, Sharron. *Kapitalismus. Ein Sachcomic*. Überlingen. TibiaPress, 2010.

Damus, Martin. *Kunst im 20. Jahrhundert: von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2000.

Danto, Arthur. *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1993.

Dath, Dietmar. „Ein Dreiklang fürs Auge.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Juni 2018: 11.

Dath, Dietmar. *Karl Marx. 100 Seiten*. Stuttgart. Reclam, 2018.

Dath, Dietmar. *Superhelden. 100 Seiten*. Stuttgart. Reclam, 2016.

Dauvé, Gilles. "Kritik der Situationistischen Internationale". In: Ohrt (Hg.). *Das Große Spiel*: 111 - 148.

David, Saul. *Die größten Fehlschläge der Militärgeschichte: Von der Schlacht im Teutoburger Wald bis zur Operation Desert Storm*. München. Wilhelm Heyne Verlag, 2001.

Deamer, Peggy. "The Everyday and the Utopian". In: Harris, Steven; Berke, Deborah (Hg.). *Architecture of the Everyday*. New York. Princeton Architectural Press, 1997: 195 - 216.

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungsbild: Kino 1*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1989.

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungsbild: Kino 2*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1991.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Rhizom*. Berlin. Merve Verlag, 1977.

Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 2004.

Der Traum vom Raum: Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten. Ausstellung der Albrecht Dürer Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Nürnberg 13. September - 23. November 1986. Marburg. Hitzeroth Verlag, 1986.

De Salvo, Donna. „Andy Warhol: I Work Seven Days a Week“. In: *Andy Warhol – From A to B and Back Again*. Katalog der Ausstellung im Whitney Museum of American Art 12. November 2018 – 31. März 2019. New Haven. Yale University Press, 2018: 16 – 33.

Devaux, Frédérique. *"Traité de Bave et d'Éternité" de Isidore Isou*. Lucé Ludex. Éditions Yellow Now, 1994.

Diederichsen, Diedrich. "Gespräch mit Roberto Ohrt über dessen Buch 'Phantom Avantgarde'". In: *Texte zur Kunst, Herbst 1990*: 127 - 137.

Die Etats Généraux du Cinéma vom Mai 1968. In: Prokop (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films*: 256 - 273.

Dirk, Rüdiger; Sowa, Claudius. *Paris im Film: Filmografie einer Stadt*. München. Belleville Verlag, 2003.

Documenta 11 - Plattform 5: Ausstellungskatalog. Hatje Cantz Verlag, 2001.

Donné, Boris. „Debord et le Sublime ou le retour de Guy L'Éclair“. In: *Figures de la Négation: Avantgarde du dépassement de l'art*. Katalog der Ausstellung Musée de Saint-Etienne Métropole, 2003.

Donné, Boris. *(Pour Mémoires): Un essai d'élucidation des 'Mémoires' de Guy Debord*. Paris. Éditions Allia, 2004.

Donough, Tom Mc (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge (Mass.), London. The MIT Press, 2004.

Donough. "Situationist Space". In: Donough (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 241 - 265.

Douin, Jean-Luc. *Le jours obscurs de Gérard Lebovici*. Paris. Éditions Stock, 2004.

Draxler, Helmut (Hg.). *Shandyismus. Autorschaft als Genre*. Katalog d. Ausstellung Secession, Wien (22. Februar – 25. April 2007) und Kunsthau Dresden (28. September – 18. November 2007). Stuttgart. Merz & Solitude, 2007.

Ducasse, Isidore. *Poesie (mit einem Vorwort von Guy E. Debord und Gil J. Wolman)*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1979.

Durozoi, Gérard. "Die Zeitschriften des Surrealismus: Paris - New York, einmal anders". In: Spies, Werner (Hg.). *Die surrealistische Revolution* Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002: 353 - 361.

Eaton, Ruth. *Die ideale Stadt: von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin. Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2003.

Ebner, Florian; Müller, Christian und Biennale für aktuelle Fotografie e.V. (Hg.). *Farewell Photography*. Katalog der Ausstellung Biennale für aktuelle Fotografie 09/09 – 05/11/2017. Köln. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017.

Ehrlicher, Hanno. *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin. Akademie Verlag, 2001.

Ehrlicher. "Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung". In: Arnold; Ludwig (Hg.). *Aufbruch ins 20. Jahrhundert*: 76 - 91.

Ein kultureller Putsch: Manifeste, Pamphlete und Provokationen der Gruppe SPUR. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1991.

Eisenstein, Sergej. "Dialektische Theorie des Films". In: Prokop, Dieter (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films*. München, Carl Hanser Verlag, 1971: 53 - 69.

Eisenstein, Sergej. *YO - Ich selbst: Memoiren. Band 1*. Wien. Löcker Verlag, 1984. Darin: „Warum ich Regisseur wurde“: 56 – 80.

Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. Köln. Kiepenheuer und Witsch Verlag, 1999.

Ellman, Richard. *James Joyce*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1999.

Elsken, Ed van der. *Liebe in Saint Germain de Près*. Köln. Schaden Verlag, 1999 (Vintage Reprint der Originalausgabe von 1956).

Emanuely, Alexander. *Avantgarde oder eine begriffliche Beliebigkeit: Von den anarchistischen Anfängen bis Dada oder wider eine begriffliche Beliebigkeit*. Stuttgart. Schmetterling Verlag, 2015.

Emanuely, Alexander. *Avantgarde II: Vom Surrealismus bis zu den LettristInnen oder Antikunst und Revolution*. Stuttgart. Schmetterling Verlag, 2017.

Emden, Christian J.. "Walter Benjamins Ruinen der Geschichte". In: Assmann; Gomille; Rippl (Hg.). *Ruinenbilder*: 61 - 87.

Engelmann, Peter (Hg.). *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart. Reclam, 1991.

Engels, Friedrich; Marx, Karl; Žižek, Slavoj. *Das kommunistische Manifest. Die verspätete Aktualität des Kommunistischen Manifests*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch, 2018.

Enzensberger, Hans Magnus. *Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 1977.

Enzensberger, Hans Magnus. *Der Fliegende Robert: Gedichte – Szenen – Essays*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 1989. Darin: „Niccolò Machiavelli (1469 – 1527)“: 82.

Etzold, Jörn. *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*. Zürich – Berlin. Diaphanes, 2009.

Eveno, Claude; Mezamat, Pascale de (Hg.). *Paris Perdu: Quarante Ans de Bouleversements de la Ville*. Paris. Éditions Carré, 1991.

Fähnders, Walter. "Avantgarde und politische Bewegungen". In: Arnold; Ludwig (Hg.). *Aufbruch ins 20. Jahrhundert*: 60 - 75.

Fähnders, Walter. " 'Vielleicht ein Manifest': zur Entwicklung des avantgardistischen Manifests". In: Asholt; Fähnders (Hg.). *"Die ganze Welt ist eine Manifestation"*: 18 - 38.

Fauré, Christine. *Mai 68 jour et nuit*. Paris. Gallimard. Ohne Datumsangabe.

Faust, Wolfgang Max. *Bilder werden Worte: zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München. Karl Hanser Verlag, 1977.

Feldtkeller, Andreas. *Die zweckentfremdete Stadt: wider die Zerstörung des öffentlichen Raums*. Frankfurt, New York. Campus Verlag, 1995.

Fetscher, Iring. *Marx*. Freiburg, Basel, Wien. Herder,

Fisher, Mark. *Das Seltsame und das Gespenstische*. Berlin. Edition Tiamat – Verlag Klaus Bittermann, 2017.

Fisher, Mark. „Es ist einfacher, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus.“ In: Fisher, Mark. *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Eine Flugschrift*. Hamburg. VSA Verlag, 2017: 7 – 19.

Fleck, Robert. "Kunst als Rhizom". In: *Jean-Jaques Lebel: Bilder, Skulpturen, Installationen - Kat. d. Ausstellung Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 31. Jan. - 15. März 1998*.

Fletcher, Alex. „Late style and contrapuntal histories: The violence of representation in Jean-Luc Godard's *Le Livre d'image*“. In: *Radical Philosophy. Issue 2.04. Spring 2019*: 59 – 72.

Foote, Timothy. *Bruegel und seine Zeit um 1525-1569*. Time-Life International, 1971.

Ford, Simon. *The Realization and Suppression of the Situationist International: an annotated Bibliography 1972-1992*. Edinburgh. AK Press, 1995.

Ford, Simon. *The Situationist International: A User's Guide*. London. Black Dog Publishing, 2005.

Foster, Hal. "Death in America". In: MacCabe, Colin; Francis, Mark; Wollen, Peter. *Who is Andy Warhol?*. London, Pittsburgh. The British Film Institute and The Andy Warhol Museum, 1997: 117 – 130.

Foster, Harold. *Prinz Eisenherz: in den Tagen König Arthurs*. Gütersloh. Bertelsmann, ohne Datumsangabe.

Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1991.

Fourier, Charles. *Aus der neuen Liebeswelt*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1977.

Friedell, Egon. *Kulturgeschichte der Neuzeit: Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. München. C. H. Beck, 1989.

Friedenthal, Richard. *Karl Marx: Sein Leben und seine Zeit*. München, Zürich. Piper Verlag, 1981.

Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik: von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg. Rowohlt, 1956.

Frodon, Jean-Michel. *L'Age Moderne du Cinéma Français: de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris. Flammarion, 1995.

Früchtel, Josef. *Das unverschämte Ich: Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M.. Suhrkamp Verlag, 2004.

Fukuyama, Francis. *The end of history and the last man*. New York. HarperCollins Publishers, 1993.

Galimberti, Jacopo. *Individuals against Individualism: Art Collectives in Western Europe (1956 – 1969)*. Liverpool. Liverpool University Press, 2017.

Gamboni, Dario. *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*. Köln. DuMont, 1998.

Gallisaires, Pierre (Hg.). *Cobra: Nach uns die Freiheit*. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1995.

Gaulle, Charles de. *Memoiren 1942-1946*. Düsseldorf. Droste Verlag, 1961.

Gay, Peter. *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*. Frankfurt a.M.. S.Fischer Verlag, 2008.

Gehlen, Arnold. *Die Seele im technischen Zeitalter: Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*. Hamburg. Rowohlt Verlag, 1957.

Gehring, Ulrike. „Das weiße Rauschen: Bilder zwischen Selbstauflösung und Neukonstituierung“. In: Weinhart, Martina; Hollein, Max (Hg.). *Nichts / Nothing: Katalog der Ausstellung Shirn Kunsthalle Frankfurt 12. Juli – 1. Oktober 2006*. Ostfildern. Hatje Cantz Verlag, 2006: 52 - 79.

General Count Philippe de Ségur. *Napoleon's Expedition to Russia*. London. Robinson, 2003.

Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1993.

Genette, Gérard. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 2001.

Gentilini, Giovanni. "1968 - Die Dämmerung der Ideologien". In: Syring, Marie Luise (Hg.). *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Kat. d. Ausstellung Städtische Kunsthalle Düsseldorf 27.5-8.7.1990*. Köln. DuMont, 1990.

Gessmann, Martin. *Hegel*. Freiburg, Basel, Wien. Herder,

Gilcher-Holtey, Ingrid. „Die Phantasie an die Macht“: *Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995.

Gilman, Claire. "Asger Jorn's Avant-Garde Archives". In: Donough (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 189 - 212.

Godard, Jean-Luc. *Liebe Arbeit Kino: Rette sich wer kann (Das Leben)*. Berlin. Merve Verlag, 1981.

Godwin, Malcolm. *Der Heilige Gral: Ursprung, Geheimnis und Deutung einer Legende*. Augsburg. Bechtermünz Verlag, 1996.

Goeschel, Albrecht (Hg.). *Richtlinien und Anschläge: Materialien zur Kritik der repressiven Gesellschaft*. München. Carl Hanser Verlag, 1968.

Gombin, Richard. *Les origines du gauchisme*. Paris. Editions du Seuil, 1971.

Gracián, Baltasar. *Handorakel und Kunst der Weltklugheit (mit einer Einleitung von Karl Voßler)*. Stuttgart. Alfred Kröner Verlag, 1978. Darin: Voßler, Karl. "Einleitung".

Grasskamp, Walter. *André Malraux und das Imaginäre Museum: Die Weltkunst im Salon*. München. C. H. Beck, 2014.

Gray, Christopher (Hg.). *Leaving the 20th Century: the incomplete Work of the Situationist International*. London. Rebel Press, 1998.

Greenberg, Clement. *Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken Clement Greenberg*. Amsterdam, Dresden. Verlag der Kunst, 1997. Darin: „Avantgarde und Kitsch (1939)“: 29 – 55.

Gregor, Ulrich; Patalas, Enno. *Geschichte des Films Bd. 1 1895-1939*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 1976.

Gregor, Ulrich; Patalas, Enno. *Geschichte des Films Bd. 2 1940-1960*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 1976.

Grigat, Stephan; Grenzfurthner, Johannes; Friesinger, Günther (Hg.). *Spektakel – Kunst – Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Berlin. Verbrecher Verlag, 2006.

Grimberg, Eiko. "Verwirklichen und wegschaffen. Was die SI mit der Kunst wollte". In: Grigat, Grenzfurthner, Friesinger (Hg.). *Spektakel – Kunst – Gesellschaft*: 180 - 195.

Grimminger, Rolf (Hg.). *Kunst - Macht - Gewalt: Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München. Fink, 2000.

Guy Debord. Un art de la guerre. Katalog d. Ausstellung Bibliothèque nationale de France 27. März – 13. Juli 2013. Paris. Gallimard, 2013.

Härle, Clemens-Carl. „Karte des Unendlichen“. In: Härle (Hg.). *Karten zu ,Tausend Plateaus‘*. Berlin. Merve Verlag, 1993: 104 – 132.

Habermas, Jürgen. „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. In: Welsch, Wolfgang (Hg.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim. VCH, Acta Humaniora, 1988.

Hakemi, Sara. „„Burn, baby, burn!“: Die andere Vorgeschichte der RAF“. In: Biesenbach, Klaus (Hg.). *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. Band 2*. Katalog d. Ausstellung in den KW Berlin 30. Januar bis 16. Mai 2005. Göttingen. Steidl Verlag, 2005: 69 – 71.

Hansen, Else Steen (Pseudonym von J.V. Martin). „Homo Ludens“. In: *Konstrevy* 5-6. Stockholm. Ahlen & Akerlunds Forlags, 1963: 200 – 203.

Harari, Yuval Noah. *Homo Deus: Eine Geschichte von Morgen*. München. C. H. Beck, 2017.

Harth, Dietrich; Assmann, Jan (Hg.). *Revolution und Mythos*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 1992.

Hartmann, Peter C.. *Geschichte Frankreichs*. München. Verlag C. H. Beck, 2003.

Hastings-King, Stephen. "Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale, Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären". In: Ohrt (Hg.). *Das Große Spiel*: 61 - 110.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1972.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Köln. Könnemann, 2000.

Held, Jutta (Hg.). *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*. Hamburg. Argument Verlag, 1989.

Held, Jutta. *Francisco de Goya*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.

Helmes, Günter; Köster, Werner (Hg.). *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart. Reclam, 2002.

Henatsch, Martin. *Gerhard Richter 18. Oktober 1977: Das verwischte Bild der Geschichte*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

Hess, Henner; Paas, Dieter. *Angriff auf das Herz des Staates: Soziale Entwicklung und Terrorismus. Zweiter Band*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1993. Darin: Hess, Henner. „Italien: Die ambivalente Revolte“.

Heyerdahl, Thor. *AKU-AKU: Das Geheimnis der Osterinsel*. Berlin, Frankfurt, Wien. Ullstein Verlag, 1957.

Hiepko, Andreas (Hg.). *Alexandre Kojève: Überlebensformen*. Berlin. Merve Verlag, 2007.

Hinrichs, Ernst (Hg.). *Kleine Geschichte Frankreichs*. Stuttgart. Reclam Verlag, 2003.

Hobsbawm, Eric. *Das Zeitalter der Extreme: Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München. DTV Verlag, 2003.

Hoeges, Dirk. *Niccolò Machiavelli: Die Macht und der Schein*. München. C. H. Beck Verlag, 2000.

Hoffmann-Axthelm, Dieter. "Der Stadtplan der Erinnerung". In: *Kunstforum International Bd. 128 Oktober-Dezember 1994*: 148 - 153.

Holbein, Ulrich. *Narratorium*. Zürich. Ammann Verlag & Co., 2008.

Hollein, Max; Grunenberg, Christoph (Hg.). *Shopping: 100 Jahre Kunst und Konsum*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002.

Home, Stewart. *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. Edinburgh. AK Press, 1991.

Horkheimer, Max; Adorno Theodor W.. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 2001.

Horstmann, Ulrich. *Das Untier: Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*. Warendorf. Verlag Johannes G. Hoof, 2010.

Hosfeld, Rolf. *Karl Marx: Eine Biografie*. München, Zürich. Piper, 2010.

- Houellebecq, Michel. *Die Möglichkeit einer Insel*. Köln. DuMont Verlag, 2005.
- Houellebecq, Michel. *Elementarteilchen*. Köln. DuMont Verlag, 1999.
- Houellebecq. *Karte und Gebiet*. Köln. DuMont Verlag, 2011.
- Huelsenbeck, Richard. *En avant Dada*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1984.
- Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters: Studien über Lebens und Geistesformen des 14. Und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Stuttgart. Alfred Kröner Verlag, 1961.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg. Rowohlt, 1956.
- Hussey, Andrew. *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*. London. Pimlico, 2002.
- Husslein-Arco, Agnes (Hg.). *Les Grands Spectacles: 120 Jahre Kunst und Massenkultur*. Magazin zur Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg 18. Juni - 3. Oktober 2005. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2005.
- Huxley, Aldous. *Schöne neue Welt: Ein Roman der Zukunft und Wiedersehen mit der schönen neuen Welt: Essay*. München, Zürich. Piper, 1992.
- Illies, Florian. *Gerade war der Himmel noch blau: Texte zur Kunst*. Frankfurt a.M.. S. Fischer Verlag, 2017.
- Ingold, Felix Philipp. "Life is art enough: zum Status der Postmoderne in Ost und West". In: *Kunstforum International Bd. 152, Oktober-Dezember 2000*: 82 - 93.
- Isou, Isidore. *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*. Paris. Gallimard, 1947.
- Isou, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris. Gallimard, 1947.
- Isou. *Traité de Bave et d'éternité (Film 1951)*. Cergy, Paris. D'Arts éditeur et HC, 2000.
- Ivain, Gilles. "Formular für einen neuen Urbanismus". In: *Situationistische Internationale Nr. – 1 Juni 1958*.
- Jacobi, Fritz; Luig, Sybille (Hg.). *"Anarchie in der Kunst": Schenkung Otto van de Loo. Kat. d. Ausstellung Nationalgalerie Berlin 19.11.2003-11.1.2004*. Berlin, 2003.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London, New York. Verso, 2007.
- Jappe, Anselm. *Guy Debord*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1999.

Jappe, Anselm. "Sic transit gloria artis: Theorien über das Ende der Kunst bei Theodor W. Adorno und Guy Debord". In: *Krisis Bd. 15: Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft 1995*: 143 - 173.

Jappe. "Waren die Situationisten die letzte Avantgarde?". In: *Krisis Bd. 26: 2003*: 129 - 139.

Jappe, Georg. "Les Folies Beaubourg". In: *Kunstforum International Bd. 19, 1/77*: 24 - 27.

Jeismann, Michael. "Der Teufel möglicherweise: Niemals arbeiten! Das Werk des Situationisten Guy Debord". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Februar 2006: 46.

Jens, Tilman. *Stephen Bannon: Trumps dunkler Einflüsterer*. München. Wilhelm Heyne Verlag, 2017.

Jetschke, Anja. „Francis Fukuyama, Das Ende der Geschichte (1992)“. In: Brocker, Manfred (Hg.). *Geschichte des politischen Denkens: Das 20. Jahrhundert*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018: 805 – 819.

Jodorowsky, Alejandro; Costa, Marianne. *Der Weg des Tarot*. Aitrang. Windpferd Verlag, 2008.

Jordan, David. *Die Neuerschaffung von Paris: Baron Haussmann und seine Stadt*. Frankfurt a.M.. S. Fischer Verlag, 1996.

Jorn, Asger. *Fin de Copenhague*. Paris. Editions Allia, 2001. Nachdruck der Erstausgabe von 1957.

Jorn: *Le Jardin d'Albisola*. Torino. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1973.

Jorn, Asger. *Modifications*. Antwerpen. Ronny van de Velde, 1998.

Jorn, Asger. *Plädoyer für die Form: Entwurf einer Methodologie der Kunst*. Augsburg, München. Klaus Boer Verlag, 1990.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London. Penguin Books, 1991.

Kämmerlings, Richard. „Das Ich und seine Gesamtausgabe: zum Problem der Autobiographie“. In: Hartwig, Ina; Karsunke, Ingrid; Spengler, Tilman (Hg.). *Kursbuch 148: Die Rückkehr der Biographien*. Berlin. Rowohlt, 2002: 99 – 109.

Kammerer, Dietmar. *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 2008.

Kardinal Retz. *Aus den Memoiren*. Frankfurt a.M., Hamburg. Fischer Bücherei, 1964.

Kardinal Retz. *Das Leben des Kardinal Retz: von ihm selbst beschrieben*. Straßburg. Josef Singer-Verlag, 1913.

Kardorff, Ursula. *Adieu Paris: Streifzüge durch die Stadt der Bohème*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1993.

Kaufmann, Frank-Michael. *Studien zu Sidonius Apollinaris*. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. Lang, 1995.

Kaufmann, Vincent. *Guy Debord: Die Revolution im Dienst der Poesie*. Berlin. Edition Tiamat - Verlag Klaus Bittermann, 2004.

Kaufmann, Vincent. "Angels of Purity". In: Donough (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 285 - 311.

Keegan, John. *Die Kultur des Krieges*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1997.

Kehlmann, Daniel. „Einsam flackern die Leuchtreklamen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30. Mai 2020. Feuilleton: Seitenangabe fehlt.

Kehlmann, Daniel. *Tyll*. Hamburg. Rowohlt, 2017.

Kern, Walter. "Phänomenologie des Geistes" In: Jens, Walter (Hg.). *Kindler's Neues Literaturlexikon Bd. 7*. München. Kindler-Verlag, 1992.

Kirsch, Hans-Christian (Hg.). *Der Spanische Bürgerkrieg in Augenzeugenberichten*. München. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.

Klammer, Markus. „Die Zeit des Palindroms. Zu Guy Debords letztem Film «In girum imus nocte et consumimur igni»“. In: Pichler, W., Ubl, R. (Hg.). *Falten, Knoten, Netze, Stülpungen. Topologische Phantasien in Kunst und Theorie*. Wien. Turia + Kant, 2009: 323 - 360.

Klamt, Johann-Christian. "Anmerkungen zu Pieter Bruegels Babel-Darstellungen." In: Simson, Otto von; Winner, Matthias (Hg.). *Pieter Bruegel und seine Welt: e. Colloquium*. Berlin. Mann, 1979.

Kluge, Alexander. *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit: Abendfüllender Spielfilm, 35 mm, Farbe mit s/w-Teilen, Format: 1 : 1,37 ; Drehbuch*. Frankfurt am Main. Syndikat, 1985.

Knabb, Ken (Hg.). *Guy Debord: Complete Cinematic Works - Scripts, Stills, Documents*. Edinburgh. AK Press, 2003.

Köhler, Helga. *C. Sollius Apollinaris Sidonius, Briefe, Buch I: Einleitung - Text - Übersetzung - Kommentar*. Heidelberg. Winter, 1995.

Kojève, Alexandre. *Hegel, eine Vergegenwärtigung seines Denkens: Kommentar zur Phänomenologie des Geistes; mit e. Anh.: Hegel, Marx und das Christentum*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1988.

Kolter, Susanne H.. *Die gestörte Form: zur Tradition und Bedeutung eines architektonischen Topos*. Weimar. VDG, 2002.

Kopperschmidt, Josef. "La Prise de parole oder Über den Versuch der Befreiung des Wortes". In: Ott, Ulrich; Luckscheiter, Roman (Hg.). *Belles lettres / Graffiti: Soziale Phantasie und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*. Göttingen. Wallstein Verlag, 2001.

Kraushaar, Wolfgang. *1968. 100 Seiten*. Stuttgart. Reclam, 2018.

- Kraushaar, Wolfgang. *1968: Das Jahr, das alles verändert hat*. München, Zürich. Piper, 1998.
- Kraushaar. *Die 68-er Bewegung International*. Stuttgart. Klett-Cotta, 2018. 4 Bände im Schubert.
- Kreuzer, Stefanie. „Intertextuelle Auto(r)-Tötung und Wiederbelebung. Hoffers Bei den Bieresch, Ransmayrs Die letzte Welt und Süskinds Das Parfum.“ In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 16 (2006). www.inst.at/trans/16Nr/02_1/kreuzer16.htm (14. Juni 2010).
- Kruft, Hanno-Walter. *Städte in Utopia: die Idealstadt vom 15. Bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*. München. Beck, 1989.
- Kupfer, Alexander. *Piranesi 'Carceri': Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie*. Stuttgart, Zürich. Belser, 1992.
- Kurtz, Steven. „Uneasy Flirtations: The Critical Reaction to Warhol's Concept of the Celebrity and of Glamour“. In: Pratt, Alan R. (Hg.). *The Critical Response to Andy Warhol*. Westport, London. Greenwood Press, 1997.
- Lacenaire, Pierre François. *Memoiren eines Spitzbuben*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1982.
- Lachnit, Edwin (Hg.); Pächt, Otto. *Rembrandt*. München. Prestel, 1991.
- Lambert, Jean-Clarence. *COBRA*. Königstein im Taunus. Verlag Karl Robert Langewiesche, 1985.
- Land, Nick. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987 – 2007*. Windsor Quarry, New York. Urbanomic & Sequence Press, 2017. Darin: „Occultures“: 569 – 571.
- Landwehr, Achim. *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit: Essay zur Geschichtstheorie*. Frankfurt a.M.. S. Fischer Verlag, 2016.
- Langosch, Karl (Hg.). *König Artus und seine Tafelrunde: Europäische Dichtung des Mittelalters*. Stuttgart. Reclam, 1999.
- Lapaque, Sébastien; Leroy, Jérôme. *Éloge de l'ivresse d'Anacréon à Guy Debord*. Paris. Librio, 2000.
- La Politique des Auteurs: Entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Bunuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni*. Paris. Champ Libre, 1972.
- La Rochefoucauld. *Maximen und Reflexionen. Mit einem Nachwort von Konrad Nussbächer*. Stuttgart. Reclam, 2000.
- Lavrov, P.L.. *Die Pariser Kommune vom 18. März 1871*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1971.
- Lebel, Jean-Jacques. "Die Dadaisierung des Politischen". In: Syring (Hg.). *Um 1968*: 49 - 52.

Lebel, Jean-Jacques; Brau, Jean-Louis; Merlnès, Phillipe (Hg.). *La Chienlit: Dokumente zur französischen Mai-Revolution*. Darmstadt. Melzer-Verlag, 1969.

Lebovici, Gérard. *Tout sur le personnage*. Paris. Éditions Gérard Lebovici, 1984.

Le Corbusier. *Ausblick auf eine Architektur*. Berlin. Birkhäuser Verlag, 2013.

Lefebvre, Henri. *Die Revolution der Städte*. Berlin. DRESDENPostplatz, 2003.

Lefebvre, Henri. *Einführung in die Modernität*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1978.

Lefebvre. *Kritik des Alltagslebens Bd. 1-3*. München. Carl Hanser Verlag, 1974.

Lefebvre. "The Everyday and Everydayness". In: Harris, Steven; Berke, Deborah (Hg.). *Architecture of the Everyday*: 32 - 37.

Lefort, Claude. *Die Bresche: Essays zum Mai 68*. Wien. Verlag Turia + Kant, 2008.

Lefrère, Jean-Jacques (Hg.). *Arthur Rimbaud – Korrespondenz: Briefe, Texte und Dokumente Bd. 1 1868 – 1886*. Berlin. Matthes & Seitz, 2017.

Lehmann, Ulrike. "Ästhetik der Absenz - Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung". In: Lehmann, Ulrike; Weibel, Peter. *Ästhetik der Absenz: Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München, Berlin. Klinkhardt und Biermann, 1994: 42 - 73.

Lehnert, Erik. „Die Ideen von 68“. In: *Sezession Nr. 84 – Juni 2018*: 14 – 16.

Lenk, Elisabeth. „Brief an Theodor W. Adorno“. In: Schulenburg, Lutz (Hg.). *Das Leben ändern, die Welt verändern!: 1968 – Dokumente und Berichte*. Hamburg. Verlag Lutz Schulenburg, 1998: 211 – 213.

Lentrat, Jean-Louis. *Hiroshima mon amour: Alain Resnais*. Paris. Édition Nathan, 1994.

Les Lèvres Nues No. 7, Décembre 1955.

Levin, Thomas Y.. "Ciné qua non: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie". In: Stemmrich, Gregor (Hg.). *Kunst/Kino: Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst*. Köln. Oktagon, 2001: 17 - 29.

Levin, Thomas Y.. "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord". In: Mc Donough, Tom (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*.

Levin (Hg.). *CTRL (Space): rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother. Kat. d. Ausstellung im ZKM Karlsruhe 12. Okt.2001 - 24. Febr.2002*. Karlsruhe. ZKM (u.a.), 2002.

Levin. "Der Urbanismus der Situationisten". In: *Arch+ Bd. 139/140, 1998*: 70 - 82.

Lewino, Walter. *L'Imagination au Pouvoir*. Paris. Eric Losfeld Éditeur, 1968.

Lindemann, Uwe. "Kriegsschauplatz Öffentlichkeit. Die Sturmtruppe, Partisanen und Terroristen der künstlerischen Avantgarde". In: Arnold (Hg.). *Aufbruch ins 20. Jahrhundert*: 17 - 36.

Loinger, Guy. "Städtebaupolitik in Frankreich und die Umstrukturierung von Paris nach 1945". In: *Bauwelt Nr. 9* 1982: 291 - 293.

Lord Tennyson, Alfred. *The Charge of the Light Brigade*. In: Stallworthy, Jon (Hg.). *The Oxford Book of War Poetry*. London. Book Club Associates with Oxford University Press, 1984: 115 – 116.

Loth, Wilfried. *Fast eine Revolution: Der Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt am Main. Campus Verlag, 2018.

Lowry, Malcolm. *Unter dem Vulkan*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2001.

Lütkehaus, Ludger. *Nichts. Abschied vom Sein – Ende der Angst*. Frankfurt a. M.. Zweitausendeins, 2003.

Luethy, Michael. *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*. Frankfurt a.M.. Insel Verlag, 1995.

Lukács, Georg. "Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats (Aus: *Geschichte und Klassenbewußtsein*)". In: Sievers, Rudolf (Hg.). *1968: Eine Enzyklopädie*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 2004: 73 - 83.

Lyotard. Jean-François. *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Wien, Passagen Verlag, 1993.

Maak, Niklas. „Zieht doch in die Mall!“. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 26. August 2018: 45.

Maase, Kaspar. *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 1997.

Machiavelli, Niccolò. *Der Fürst*. Stuttgart. Reclam Verlag, 1991.

Macho, Thomas. *Das Leben nehmen: Suizid in der Moderne*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2017.

Maier, Corinne. *Die Entdeckung der Faulheit: Von der Kunst bei der Arbeit möglichst wenig zu tun*. München, Goldmann Verlag, 2005.

Mailer, Norman. *Marilyn Monroe: Eine Biographie*. München, Zürich. Knaur, 1976.

Mallarmé, Stéphane. *Poésies / Gedichte*. Stuttgart. Reclam, 2010.

Man, D.. In: Jens, Walter (Hg.). *Kindlers Neues Literaturlexikon*. München. Kindler Verlag, 1998.

Manrique, Jorge. *Stances sur la mort de son père* (in der Übersetzung von Guy Debord). Cognac. Le temps qu'il fait, 1996. Darin: Debord. „Note“.

Mao Tsetung. *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung*. Essen. Verlag Neuer Weg, 2018. Gesetz nach der ersten autorisierten Miniatur-Ausgabe von 1968.

Marcel Duchamp. *100 Fragen. 100 Antworten*. Publikation anlässlich der Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart, 23.11.2018 – 10.03.2019. München, London, New York. Prestel, 2018.

Marcus, Greil. "Ansteckungsgefahr: über Guy Debords 'Panegyrique'". In: Marcus. *Der Mülleimer der Geschichte: Über die Gegenwart der Vergangenheit - Eine Zeitreise mit Bob Dylan, Wim Wenders, Susan Sontag u.a.*. Hamburg. Rogner und Bernhard, 1995.

Marcus. *Lipstick Traces: von Dada bis Punk - kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg. Rogner und Bernhard, 1995.

Marcus. "The Cowboy Philosopher: Adventures of a metaphor". In: *Artforum International March 1986*: 85 - 91.

Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied, Berlin. Luchterhand Verlag, 1970.

Marshall, Tim. *Die Macht der Geographie: wie sich Weltgeschichte anhand von 10 Karten erklären lässt*. München. Dtv, 2015.

Martos, Jean-François. *Correspondance avec Guy Debord*. Paris. Le fin mot de l'Histoire, 1998.

Martos, Jean-François. *Histoire de l'Internationale Situationniste*. Paris. Éditions Ivrea, 1995.

Marx, Karl. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Paderborn. Voltmedia, ohne Datumsangabe.

Marx, Karl. „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“. In: Butello, Florian; Nachtwey, Oliver (Hg.). *Karl Marx – Kritik des Kapitalismus: Schriften zur Philosophie, Ökonomie, Politik und Soziologie*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2018.

Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Manifest der Kommunistischen Partei*. Berlin. Dietz Verlag, 1986.

Marx. "Thesen über Feuerbach". In: Sievers, Rudolf (Hg.). *1968: Eine Enzyklopädie*: 61 - 63.

Martos, Jean-François. *Histoire de L'Internationale Situationniste*. Paris. Editions Gérard Lebovici, 1989.

Massey, Anne. „Verbotene Gespräche: Die Independent Group, die Moderne, die städtische Wirklichkeit und die amerikanische Massenkultur.“ In: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.). *Blast to Frieze: Britische Kunst im 20. Jahrhundert*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002.

Mauss, Marcel. *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1990.

McDonough, Tom (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge (Mass.), London. The MIT Press, 2004.

- McLuhan, Herbert Marshall. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. Berkeley. Gingko Press, 2001. Faksimile-Nachdruck seines Buchs von 1951.
- McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin. *Das Medium ist Massage*. Frankfurt a.M., Berlin. Ullstein, 1969.
- Meier, Luise. *MRX-Maschine*. Berlin. Matthes & Seitz, 2018.
- Meneguzzo, Marco. "Pinot Gallizio: Galleria Martano". In: *Artforum Summer 2002*: 183 - 184.
- Menke, Bettina. „Zitat“. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.). *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 2001.
- Mension, Jean-Michel (Alexis Violet). *Le Temps gage: Aventures politiques et artistiques d'un irrégulier à Paris*. Paris. Éditions Noesis, 2001.
- Mension, Jean-Michel. *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt: Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre*. Berlin. Verlag Klaus Bittermann, 2002.
- Merrifield, Andy. *Guy Debord*. London. Reaktion Books, 2005.
- Mersch, Dieter. "Ereignis und Aura: Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen". In: *Kunstforum International Bd. 152, Oktober-Dezember 2000*: 94 - 103.
- Mesrine, Jacques. *Der Todestrieb: Autobiographie eines Staatsfeindes*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 2002.
- Meyer, James. "Die Bedingung von Boheme". In: *Texte zur Kunst, Mai 1995*: 77 - 81.
- Moldenhauer, Benjamin. *Ästhetik des Drastischen: Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. Berlin. Bertz + Fischer, 2016/2017.
- Molderings, Herbert. *Marcel Duchamp im Alter von 85 Jahren: Eine Inkunabel der konzeptuellen Fotografie*. Köln. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013.
- Morin, Edgar. *Les Stars*. Paris. Édition Galilée, 1957.
- Müller-Helle, Katja. „Mad Man zieht in Hollywood ins Museum“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. März 2018: 13.
- Münkler, Herfried. *Machiavelli: Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 1984.
- Mumford, Lewis. *The City in History*. New York. Harcourt, Brace & World, 1961.
- Mumford, Lewis. *The story of Utopias*. New York. Viking Press, 1963.
- Nadeau, Maurice. *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1986.

Naumann, Manfred. "Diskussionen über Avantgarde-Frankreich 1977". In: Barck, Karlheinz; Schlemstedt, Dieter (Hg.). *Künstlerische Avantgarde: Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*. Berlin. Akademie-Verlag, 1979.

Neffe, Jürgen. *Marx: der Unvollendete*. München. C. Bertelsmann Verlag, 2017.

Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.). *Pariser Kommune 1871: eine Bild-Dokumentation*. Berlin. Selbstverlag, 1971.

Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für alle und keinen*. Stuttgart. Reclam Verlag, 1990.

Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt a.M.. Insel Verlag, 1987.

Niggel, Selima. *Pinot Gallizio. Malerei am laufenden Meter: München 1959 und die europäische Avantgarde*. Hamburg. Edition Nautilus – Verlag Lutz Schulenburg, 2007.

Nilpferd des höllischen Urwalds: Situationisten – Gruppe SPUR – Kommune 1. Katalog d. Ausstellung im Werkbund-Archiv, Berlin, 1991. Berlin, 1991.

Nippel, Wilfried (Hg.). *Virtuosen der Macht: Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. München. Beck, 2000.

Noguera, Rui (Hg.). *Marcel Carné: Les Visiteurs du Soir*. Filmskript ohne Ortsangabe. Balland, 1974.

Nora, Pierre. „Gaullisten und Kommunisten“. In: Nora, Pierre (Hg.). *Erinnerungsorte Frankreichs*. München. C. H. Beck, 2005.

Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1990.

Obrist, Hans Ulrich. „In Conversation with Raoul Vaneigem“. Quelle: <http://www.e-flux.com/journal/06/61400/in-conversation-with-raoul-vaneigem/>

Ohff, Heinz. *Galerie der neuen Künste: Revolution ohne Programm*. Gütersloh, Berlin, München, Wien. Bertelsmann Verlag, 1971.

Ohff, Heinz. *König Artus: Eine Sage und ihre Geschichte*. München, Zürich. Piper Verlag, 2004.

Ohrt, Roberto. "Am anderen Ende der Universität". In: *Die Beute: neue Folge Bd.2: der kurze Sommer der Kritik - die Linke nach '68*: 77 - 91.

Ohrt, Roberto (Hg.). *Das Große Spiel: Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 2000.

Ohrt (Hg.). *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1995.

Ohrt. "Die Kunst war abgeschafft". In: Ohrt (Hg.). *Das Große Spiel*: 5 - 26.

Ohrt. "Die Spur von der Kunst zur Situationistischen Internationale". In: *Gruppe SPUR 1958-1965. Kat. d. Ausstellung Städtische Galerie Regensburg 1986*: 33 - 44.

Ohrt. "N'écoutez jamais: Bibliographie zu den Situationisten 1990-1999". In: Ohrt (Hg.). *Das Große Spiel*: 171 - 219.

Ohrt. "Papa war immer betrunken: zu Neuerscheinungen über den Situationismus". In: *Texte zur Kunst, September 1997*: 162 - 164.

Ohrt, Roberto. *Phantom Avantgarde: eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 1990.

Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München. Verlag C. H. Beck, 2009.

Ostermann, Eberhard. *Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee*. München. Wilhelm Fink Verlag, 1991.

Paas, Dieter. "Frankreich: der integrierte Linksradikalismus". In: *Angriff auf das Herz des Staates: Soziale Entwicklung und Terrorismus. Zweiter Band*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1988.

Pantenburg, Volker. *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld. Transcript Verlag, 2006.

Paris - Paris 1937 - 1957. Kat. d. Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris: 28. Mai - 2. Nov. 1981.

Pascal, Blaise. *Gedanken*. Leipzig. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, ohne Datumsangabe.

Passot, Odile. "Porträt von Guy Debord als junger Libertin". In: Ohrt (Hg.). *Das Große Spiel*: 27 - 60.

Patalas, Enno. *Stars: Geschichte der Filmidole*. Frankfurt a.M., Hamburg. Fischer Bücherei, 1967.

Paz, Octavio. *Nackte Erscheinung: Das Werk von Marcel Duchamp*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1991.

Pérez, Michel. *Les Films de Carné*. Éditions Ramsay, 1994.

Perniola, Mario. *Die Situationisten: Prophetie der „Gesellschaft des Spektakels“*. Wien, Berlin. Verlag Turia + Kant, 2011.

Perouse de Montclos, Jean-Marie. *Paris: Kunstmetropole und Kulturstadt*. Köln. Könemann Verlagsgesellschaft, 2000.

Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hg.). *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2001.

Phillips, Glenn; Kaiser, Philipp (Hg.). *Harald Szeemann – Museum der Obsessionen*. Zürich. Verlag Scheidegger & Spiess, 2018.

Picon, Antoine; Robert, Jean-Paul. *Le Dessus des Cartes: un Atlas Parisien*. Paris. Éditions du Pavillon de l'Arsenal. Picard Éditeur, 1999.

Pieper, Jan. *Das Labyrinthische: über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*. Braunschweig. Vieweg, 1987.

Pinder, Wilhelm. *Rembrandts Selbstbildnisse*. Königstein im Taunus. Karl Robert Langewiesche Verlag, 1956.

Pinot Gallizio. *Kat. d. Ausstellung Galleria Peccolo Livorno, April 1984*.

Plant, Sadie. *The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age*. London, New York. Routledge, 1992.

Plumpe, Gerhard. "Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme". In: Arnold (Hg.). *Aufbruch ins 20. Jahrhundert*: 7 - 14.

Pohrt, Wolfgang. *Kapitalismus Forever: Über Krise, Krieg, Revolution, Evolution, Christentum und Islam*. Berlin. Edition TIAMAT, Verlag Klaus Bittermann, 2012.

Poirier, Agnès. *An den Ufern der Seine: Die magischen Jahre von Paris 1940–50*. Stuttgart. Klett-Cotta, 2019.

Politics - Poetics - das Buch zur documenta X. Kassel/Ostfildern, 1997.

Porter, Roy. *Kleine Geschichte der Aufklärung*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 1995.

Poschardt, Ulf. *Cool*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 2000.

Poschardt, Ulf. *911*. Stuttgart. Klett-Cotta, 2013.

Prokop, Dieter (Hg.). *Materialien zur Theorie des Films: Ästhetik - Soziologie - Politik*. München. Carl Hanser Verlag, 1971.

Quincey, Thomas D.. *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*. München. DTB Verlag, 1985.

Qrt. *Drachensaat: Der Weg zum nihilistischen Helden*. Berlin. Merve Verlag, 2000.

Radziewsky, Elke von. *Paolo Uccello: Reiterschlacht*. Hamburg. Rowohlt, 1996.

Ramge, Thomas. „Sind Daten das neue Geld?“. In: *brand eins Heft 06 Juni 2018*. Titelthema: „Du hast dich so verändert: Schwerpunkt Geld“. 90 – 91.

Raspaut, Jean-Jaques; Voyer, Jean-Pierre. *L'Internationale Situationniste: Chronologie, Bibliographie, Protagonistes (avec un index des noms insultés)*. Paris. Éditions Champ Libre, 1972.

Raunig, Gerald. *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien. Turia + Kant, 2005.

Rauterberg, Hanno. „Kultureller Klimawandel: wie Populisten in die Rolle der Avantgarde schlüpfen und die Künstler zu Beschützern des Status Quo werden.“ In: *KUNSTFORUM International Bd. 254, Juni – Juli 2018*: 88 – 103.

Rebhandl, Bert. „Eine Ambition in der Wüste: Jean-Luc Godard und sein *Le livre d'image*“. In: *cargo Nr. 41 März 2019*: 56. Es folgen Auszüge des Filmskripts in deutscher Übersetzung: 57 – 62.

Rebhandl, Bert. *Orson Welles: Genie im Labyrinth*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, 2005.

Reck, Hans Ulrich. *Kunst als Medientheorie: vom Zeichen zur Handlung*. München. Wilhelm Fink Verlag, 2003.

Reckwitz, Andreas. *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2017.

Reed, John. *Zehn Tage die die Welt erschütterten*. Berlin. Dietz Verlag, 1983.

Reichmann, Mark. *Überlegungen zur Rolle des Körpers und zum Bild des Menschen im Werk von Andy Warhol*. Gießen. 1999. Unveröffentlichte Magisterarbeit.

Reimann, Aribert. *Dieter Kunzelmann: Avantgardist, Protestler, Radikaler*. Göttingen. Vandenhoeck und Ruprecht, 2009.

Reinhardt, Volker. *Francesco Guicciardini (1483-1540): Die Entdeckung des Widerspruchs*. Göttingen. Wallstein Verlag, 2004.

Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart. Belser, 1999.

Renn, Jürgen; Scherer, Bernd (Hg.). *Das Anthropozän: Zum Stand der Dinge*. Berlin. Matthes & Seitz, 2017.

Riese, Utz; Magister, Karl Heinz. "Postmoderne/postmodern". In: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden Bd. 5*. Stuttgart, Weimar. Verlag J.B. Metzler, 2003: 1 - 40.

Rimbaud, Arthur. *Eine Zeit in der Hölle*. Stuttgart. Reclam, 1992.

Rimbaud, Arthur. *Farbstiche*. Stuttgart. Reclam, 1991.

Rottmann, André. „Marcel Duchamps ‚Shandyismus‘“. In: Draxler, Helmut (Hg.). *Shandyismus. Autorschaft als Genre*. Katalog d. Ausstellung Secession Wien und Kunsthaus Dresden 2007. Stuttgart. Merz & Solitude, 2007.

Rötzer, Florian. "Einführung". In: *Kunstforum International Bd. 116 November/Dezember 1991* - "Künstlergruppen: von der Utopie einer kollektiven Kunst": 70 - 77.

Rötzer, Florian. "Soziale Phantasie: Gruppen in München". In: *Kunstforum International Bd. 116*: 170 - 207.

Robnik, Drehli. „Untot auf dem Ponyhof: Politik im Kreislauf ewiger Bewegung“. In: *Spex: Magazin für Popkultur* No. 376. Berlin, September / Oktober 2017: 108 – 111.

Roh, Juliane. "Die Gruppe 'SPUR'". In: Schrenk, Klaus (Hg.). *Aufbrüche - Manifeste - Manifestationen: Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*. Köln. DuMont, 1984: 130 - 133.

Romano, Carlo. "The Breakdown of the Avantgarde: Art and Radicalism before, during and after the Sixties". In: Malossi, Giannino (Hg.). *This was Tomorrow: Pop, from Style to Revival*. Turin. Electa, 1990.

Ross, Kristin. "Lefebvre on the Situationists: An Interview". In: Donough (Hg.). *Guy Debord and the Situationist International*: 267 - 283.

Rottmann, André. "Marcel Duchamps 'Shandyismus'". In: Draxler, Helmut (Hg.). *Shandyismus. Autorschaft als Genre*. Katalog d. Ausstellung Secession Wien und Kunsthaus Dresden 2007. Stuttgart. Merz & Solitude, 2007.

Rousseau, Jean-Jaques. *Bekenntnisse*. Leipzig. Verlag von Philipp Reclam jun.. Ohne Datumsangabe.

Sabatier, Roland. *Le Lettrisme: Les Creations et les Createurs*. Nice. Z'éditions. Ohne Datumsangabe.

Sadler, Simon. *The Situationist City*. Cambridge MA, London. The MIT Press, 1998.

Safranski, Rüdiger. *Das Böse - oder das Drama der Freiheit*. Frankfurt a.M.. Fischer Verlag, 1999.

Sartre, Jean Paul. *Der Ekel*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1989.

Sartre, Jean Paul. "Die Phantasie an die Macht: Jean Paul Sartre interviewt Daniel Cohn-Bendit". In: Sievers (Hg.). *1968: eine Enzyklopädie*: 263 - 271.

Sartre. "Ist der Existentialismus ein Humanismus?". In: Sartre. *Drei Essays*. Frankfurt a.M., Berlin, Wien. Ullstein Verlag, 1979.

Savage, Jon. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London, Boston. Faber and Faber, 1992.

Savage, Jon. *Teenage: Die Erfindung der Jugend (1875 – 1945)*. Frankfurt a. M.. Campus Verlag, 2008.

Scarpello, Filippo. "Le cinéma pulvérisé. Pour filmer en direct la théorie". In: Agamben; Bandini. *Retour au Futur?*: 47 - 54.

Scheppe, Wolfgang; Ohrt, Roberto. *The Most Dangerous Game. Band 1 Dokumente*. Publikation zur Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin 27. September bis 10. Dezember 2018. Leipzig. Merve Verlag, 2018. Darin: Scherer, Bernd. „Handreichungen für eine lebendige Kulturinstitution. Aus Anlass des Projektes ‚The Most Dangerous Game‘“.

Scheppe, Wolfgang; Ohrt, Roberto. *The Most Dangerous Game. Band 2 Werke*. Publikation zur Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin 27. September bis 10. Dezember 2018. Leipzig. Merve Verlag, 2018.

Scherer, Bernd (Hg.). *Die Zeit der Algorithmen*. Berlin. Verlag Matthes & Seitz, 2016.

Scherer, Bernd; Schubert, Olga von; Aue, Stefan (Hg.). *Wörterbuch der Gegenwart*. Berlin. Matthes & Seitz, 2019.

Schmid, Wilhelm. *Philosophie der Lebenskunst: Eine Grundlegung*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1998.

Schmid, Wilhelm. "Das Leben als Kunstwerk: Versuch über Kunst und Lebenskunst - Ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art". In: *Kunstforum International Bd. 142, Oktober-Dezember 1998*: 72 - 79.

Schmidt, Sabine Maria. „Lutz Bacher: Titel sind wichtig“. In: *Kunstforum International Bd. 257 Nov-- Dez. 2018*: 192 – 205.

Schmitz, Norbert M.. "Der Film der klassischen Avantgarde oder die gescheiterte Autonomie des Kinos". In: Arnold (Hg.). *Aufbruch ins 20. Jahrhundert*: 138 - 154.

Schneider, Dieter Marc (Hg.). *Pariser Kommune 1871 I - Bakunin, Kropotkin, Lavrov*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1971.

Schneider, Dieter Marc (Hg.). *Pariser Kommune 1871 II - Marx, Engels, Lenin, Trotzki*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt, 1971.

Schneider, Manfred. *Die Kinder des Olymp: Der Triumph der Schaulust*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 1985.

Schrage, Dieter. „L’art versus dépassement de l’art: ein anhaltender Konflikt am Beispiel von SPUR“. In: *Situationistische Internationale 1957 – 1972*. Katalog der Ausstellung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1998.

Schroer, Markus. "Ethos des Widerstands: die Utopie der Lebenskunst bei Michel Foucault (1926-1984)". In: *Kunstforum International Bd. 143, Januar-Februar 1999*: 60 - 72.

Schüle, Klaus. *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole - Alltag, mentaler Raum und soziokulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*. Opladen. Leske+Budrich, 2003.

Schüle, Klaus. *Paris. Vordergründe - Hintergründe - Abgründe: Stadtentwicklung, Stadtgeschichte und soziokultureller Wandel*. München. Aries Verlag, 1997.

Schütz, Heinz. "Jenseits von Utopie und Apokalypse? Zum Mnemismus der Gegenwartskunst". In: *Kunstforum International Bd. 123, 1993*: 64 - 100.

Schulenburg, Lutz (Hg.). *Das Leben ändern, die Welt verändern!: 1968 – Dokumente und Berichte*. Hamburg. Verlag Lutz Schulenburg, 1998.

Schwarz, Arturo (Hg.). *Die Surrealisten: Kat. d. Ausstellung in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt vom 8.12.1989 - 18.2.1990*. Mazotta, 1989.

Seel, Martin. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt am Main. S. Fischer Wissenschaft, 2013.

Seibert, Thomas. "Das Subjekt der Revolten: über Michel Foucaults Ästhetik der Existenz". In: *Die Beute: Politik und Verbrechen - Winter 1995/96*: 19 - 31.

Seligmann, Kurt. *Das Weltreich der Magie: 5000 Jahre geheime Kunst*. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt, 1958.

Sennett, Richard. *Die offene Stadt: Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. Berlin. Hanser, 2018.

Sennett, Richard. *Fleisch und Stein: Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1997.

Sennett. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M.. Fischer TB Verlag, 1987.

Shakespeare, William. *Gesammelte Werke in sechs Bänden: Fünfter Band - Tragödien*. Gütersloh. Bertelsmann.

Shakespeare, William. *The Tempest / Der Sturm*. Stuttgart. Reclam Verlag, 2003.

Shelley, Mary. *Frankenstein oder der moderne Prometheus*. München. Manesse Verlag, 2017.

Sieck, Thomas. *Der Zeitgeist der Superhelden: Das Gesellschaftsbild amerikanischer Superheldencomics von 1938 bis 1998*. Meitingen. Corian-Verlag, 1999.

Sievers, Rudolf (Hg.). *1968: Eine Enzyklopädie*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 2004.

Silvestre-Haeberle, Colette. *Tarot. Spiegel des Schicksals*. Sauerlach. Urania Verlag, 1986.

Situationistische Internationale. *Die wirkliche Spaltung in der Internationalen*. Wien. Edition Revolutionsbräuhof, 1997 (deutschsprachiger Nachdruck von: *La véritable scission dans l'Internationale*. Paris. Champ Libre, 1972.). Englische Ausgabe: *The Real Split in the International*. London, Pluto Press, 2003.

Situationistische Internationale. *Über das Elend im Studentenmilieu. Historisch-kritische Ausgabe*. Hamburg. Edition Nautilus, 1977.

Situationistische Internationale 1957-1972. Kat. d. Ausstellung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 31. Jan. - 15. März 1998. Wien. Triton, 1998.

Sloterdijk, Peter. „Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte?“. In: Renn; Scherer (Hg.). *Das Anthropozän*: 25 - 44.

Sloterdijk, Peter. *Du mußt dein Leben ändern: über Anthropotechnik*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 2011.

- Sloterdijk. *Kritik der zynischen Vernunft. Erster Band*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp Verlag, 1983.
- Sontag, Susan. *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main. Fischer Verlag, 1995. Darin: „Anmerkungen zu ‚Camp‘“: 322 – 341.
- Sowjetisches Autorenkollektiv unter Leitung von F.D. Ryschenko. *Lenin: Mensch - Denker - Revolutionär*. Schwerte/Ruhr. Verlag Hubert Freistühler, 1970.
- Spector, Jack J.. *The Death of Sardanapalus*. London. Penguin Books, 1974.
- Spies, Werner (Hg.). *Die surrealistische Revolution*. Ostfildern-Ruit. Hatje Cantz Verlag, 2002.
- Steiner, George. "Das totale Fragment". In: Dällenbach, Lucien; Hart-Nibbrig, Christian L. (Hg.). *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M.. Suhrkamp, 1984.
- Steiner, Juri. *New Babylon. Aufstieg und Fall der Stadt Paris zwischen Second Empire und 1968*. Dissertation an der Universität Zürich, 2003. Veröffentlicht im Internet unter: <http://opac.nebis.ch/ediss/20030025.pdf>
- Steinfeld, Thomas (Hg.). *Das Phänomen Houellebecq*. Köln. DuMont, 2001.
- Stephan, Carmen. *Brasilia stories: Leben in einer neuen Stadt*. München. Blumenbar Verlag, 2005.
- Sterne, Laurence. *Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman*. Frankfurt a.M., Leipzig, 1982.
- Stevens, C. E.. *Sidonius Apollinaris and his age*. Oxford. At the Clarendon Press, 1933.
- Stevenson, Robert Louis. *Die Schatzinsel*. Insel Verlag, 2000.
- Stiegler, Bernd; Thürlemann, Felix (Hg.). *Meisterwerke der Fotografie*. Stuttgart. Reclam Verlag, 2011. Darin: „Stefan Moses: Theodor W. Adorno – „Selbst im Spiegel“, 1963“.
- Stirner, Max. *Der Einzige und sein Eigentum*. Stuttgart. Reclam, 2000.
- Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München. DTB Verlag, 1998.
- Stierle, Karlheinz. "Walter Benjamin: Der innehaltende Leser". In: Dällenbach; Hart-Nibbrig (Hg.). *Fragment und Totalität*: 337 - 349.
- Störig, Hans-Joachim. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt a. M.. Fischer Verlag, 1990.
- Stratmann, Nicole. *Bazon Brock der Selbstfesselungskünstler: Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens*. Weimar. VDG, 1995.
- Stumberger, Rudolf. *Das Projekt Utopia: Geschichte und Gegenwart des Genossenschafts- und Wohnmodells "Familistère Godin"*. Hamburg. VSA Verlag, 2004.

Sunzi. *Die Kunst des Krieges*. München. Knaur, 2001.

Syring, Marie Luise (Hg.). *Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Köln. DuMont, 1990.

Szeemann, Harald. *Museum der Obsessionen*. Berlin. Merve Verlag, 1981.

Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge (Mass.), London. The MIT Press, 1992.

Taubes, Jacob. „Ästhetisierung der Wahrheit im Posthistoire“. In: Hiepko, Andreas (Hg.). *Alexandre Kojève: Überlebensformen*. Berlin. Merve Verlag, 2007: 39 – 57.

Terhoeven, Petra. *Die Rote Armee Fraktion: Eine Geschichte terroristischer Gewalt*. München. C.H. Beck, 2017.

Texeira Pinto, Ana. „The post-human animal: Was hat es mit all den Tieren in der aktuellen Kunst auf sich?“ In: *Frieze No. 19 / Mai 2015*: 72 - 77.

Theweleit, Klaus. *Buch der Könige Band 2y: Recording angel's mysteries*. Basel. Frankfurt am Main. Stroemfeld Verlag, 1996.

Thirlwell, Adam. *Der multiple Roman: Vergangene und zukünftige Abenteuer der Romankunst, verortet auf fast allen Kontinenten, in zehn Sprachen & mit einem gigantischen Ensemble von Schriftstellern, Übersetzern & anderen Phantasiewesen*. Frankfurt am Main. S. Fischer Verlag, 2013.

Thomä, Dieter. *Puer robustus: Eine Philosophie des Störenfrieds*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016.

Thomsen, Christian W.. *LiterArchitektur: Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln. DuMont, 1989.

Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München, Wien. Carl Hanser Verlag, 1999.

Trocchi, Alexander. *Kains Buch*. Berlin. Ullstein, 1999.

Trotha, Hans von. *A Sentimental Journey: Laurence Sterne in Shandy Hall*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2018.

Ullrich, Wolfgang. *Alles nur Konsum: Kritik der warenästhetischen Erziehung*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2014.

Unsichtbares Komitee. *Der kommende Aufstand*. Hamburg. Edition Nautilus Verlag Lutz Schulenburg, 2010.

Vaneigem, Raoul. *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*. Hamburg. Association Verlag, 1977.

Vasari, Giorgio. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich. Manesse Verlag, 1974.

Veyne, Paul. *Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist*. Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1990.

Viénet, René. *Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 1977.

Vidler, Anthony. *Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur*. Hamburg. Edition Nautilus - Verlag Lutz Schulenburg, 2002.

Villon, François. *Die lasterhaften Balladen und Lieder des François Villon: Nachdichtung von Paul Zech mit einer Biographie über Villon*. München. DTB Verlag, 2002.

Villon, François. *Die Lebensbeichte des François Villon*. Berlin. Rütten & Loening, 1988.

Virilio, Paul. *Die Sehmaschine*. Berlin. Merve Verlag, 1989.

Vögeli, Irene. "Schmutz-Glossar: Verben und Wörter zum Unreinen und Reinen". In: *Kunstforum International Bd. 167 Nov-Dez. 2003*: 150 - 173.

Vuillard, Éric. *14. JULI*. Berlin. Matthes & Seitz, 2019.

Wark, McKenzie. *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. New York. Princeton Architectural Press, 2013.

Wark, McKenzie. *The Beach beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London, New York. Verso, 2015.

Wark. *The Spectacle of Disintegration: Situationist Passages out of the 20th Century*. London, New York. Verso, 2013.

Warhol, Andy. *America*. New York, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Singapore, Sydney. Harper and Row Publishers, 1985.

Warhol, Andy. *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*. München. Knaur, 1991.

Warhol. *The Andy Warhol diaries/edited by Pat Hackett*. New York. Warner Books, 1989.

Wegner, Nils. "Aufmarsch der Postmoderne". In: *Sezession Nr. 84 – Juni 2018*: 40 – 41.

Weibel, Peter. "Ära der Absenz". In: Lehmann, Ulrike; Weibel, Peter. *Ästhetik der Absenz: Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München, Berlin. Klinkhardt&Biermann, 1994: 10 - 26.

Weinhart, Martina; Hollein, Max (Hg.). *Nichts / Nothing. Katalog d. Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt 12. Juli – 1. Oktober 2006*. Ostfildern. Hatje Cantz Verlag, 2006.

Weisenfeld, Ernst. "Charles de Gaulle - der Umgang mit der eigenen Legende". In: Nippel, Wilfried (Hg.). *Virtuosen der Macht: Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. München. Beck, 2000.

Weise, Eckhard. *Sergej M. Eisenstein: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt Verlag, 1975.

Welles, Orson. *Mr. Arkadin*. Frankfurt a.M.. Rogner und Bernhard, 1996. Darin: Farin, Michael; Schmid, Hans. „Nachwort: Some kind of a Man: Orson Welles‘ Mr. Arkadin“.

Welles, Orson; Bogdanovich, Peter. *Hier spricht Orson Welles*. Weinheim, Berlin. Quadriga Verlag, 1994.

Welsch, Wolfgang. „Mittels der Kunst geht es eigentlich um Lebenskunst“. Interview mit Welsch in: *KUNSTFORUM International Bd. 253 April – Mai 2018*. Köln: 132 – 135.

Werner, Paul. *Film noir und Neo-noir*. München. Vertigo-Verlag, 2000.

Wetzel, Tanja. "Spiel". In: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden Bd. 5*. Stuttgart, Weimar. Metzler, 2003: 577 - 619.

White, Christopher; Buvelot, Quentin (Redaktion). *Rembrandts Selbstbildnisse*. Stuttgart, Belser, 1999.

Wiazemsky, Anne. *PARIS, Mai 68: Ein Erinnerungsroman*. Berlin. Verlag Klaus Wagenbach, 2018.

Wiegink, Pia. *Theatralität und öffentlicher Raum: Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg. Tectum Verlag, 2005.

Wiener, Norbert. *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Paris & Cambridge (Mass.). The MIT Press, 1948.

Wigley, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam. Witte de With, Center for Contemporary Art/010 Publishers, 1998.

Willms, Johannes. *Der General: Charles de Gaulle und sein Jahrhundert*. München. Verlag C.H. Beck, 2019.

Willms, Johannes. *Napoleon: Eine Biographie*. München. C.H. Beck, 2005.

Witzel, Frank. *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969*. Berlin. Matthes & Seitz, 2015.

Wollen, Peter. „Andy Warhol: Renaissance man.“ In: McCabe, Colin; Francis, Mark; Wollen, Peter (Hg.). *Who is Andy Warhol?*. London, Pittsburgh. British Film Institute and The Andy Warhol Museum, 1997: 11 – 15.

Wolman, Joseph. *L'Anticoncept*. Paris. Allia, 1994.

Wilson, Robert Anton. *Das Lexikon der Verschwörungstheorien: Verschwörungen, Intrigen, Geheimbünde*. Frankfurt a.M.. Eichborn Verlag, 2000.

Wyss, Beat. *Der Wille zur Kunst: zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln. DuMont, 1996.

Wyss, Beat. *Trauer der Vollendung: von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*. München. Matthes und Seitz, 1985.

Zander-Seidel, Jutta. "Frevel oder Meisterwerk - der Babylonische Turm". In: *Der Traum vom Raum: Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*: 123 - 131.

Zaiser, Michael. "Die Bonnot-Bande: Die Erfindung des Bankraubs durch den Automobilisten und Anarchisten Jules Bonnot". In: *Jungle World* Nr. 41, 2000.

Žižek, Slavoj. *Weniger als nichts: Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2016.

Žižek, Slavoj. *Žižek's Jokes: Treffen sich zwei Hegelianer ...*. Berlin. Suhrkamp Verlag, 2014.

Zuboff, Shoshana. *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Frankfurt, New York. Campus Verlag, 2018.

Zweite, Armin. "Modifikationen und Defigurationen". In: *Asger Jorn 1914-1973: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen - Kat. d. Ausstellung 21.1.-24.3. 1987 Lenbach Haus München*. 1987: 67 - 73.